

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ

ESCUELA DE POSGRADO



LA CONSTRUCCIÓN DE LO ANDINO EN EL IMAGINARIO MUSICAL FUSIÓN
DE LA BANDA EL POLEN EN LA LIMA COSMOPOLITA DE LA DÉCADA DE
1970

TESIS PARA OPTAR EL GRADO ACADÉMICO DE MAGÍSTER EN
MUSICOLOGÍA

Autor

Jorge Aurelio De Souza Pacheco

Asesor

Omar Percy Ponce Valdivia

Lima, 2022


Informe de Similitud

Yo, OMAR PERCY PONCE VALDIVIA, docente de la Escuela de Posgrado de la Pontificia Universidad Católica del Perú, asesor de la tesis titulada LA CONSTRUCCIÓN DE LO ANDINO EN EL IMAGINARIO MUSICAL FUSIÓN DE LA BANDA *EL POLEN* EN LA LIMA COSMOPOLITA DE LA DÉCADA DE 1970

del autor JORGE AURELIO DE SOUZA PACHECO, dejo constancia de lo siguiente:

- El mencionado documento tiene un índice de puntuación de similitud de 04%. Asílo consigna el reporte de similitud emitido por el software *Turnitin* el 28/08/2020.
- He revisado con detalle dicho reporte y la Tesis o Trabajo de Suficiencia Profesional, y no se advierte indicios de plagio.
- Las citas a otros autores y sus respectivas referencias cumplen con las pautas académicas.

Lima, 10 de enero de 2023

Apellidos y nombres del asesor: PONCE VALDIVIA, OMAR PERCY	
DNI: 239955062	Firma 
ORCID: 0000-0003-4813-4764	

Resumen

El Polen es una de las bandas pioneras y una de las principales representantes latinoamericanas del rock fusión en Perú. Además, la banda surgió en una época importante del rock peruano que es la etapa comprendida entre los años 1960 al 1975. La presente investigación busca contribuir con la escasa investigación sobre el rock peruano en general, y sobre esta etapa en particular. El tema central de la investigación es el rock fusión del grupo El Polen en el contexto de la década de 1970 del siglo XX y tiene como objetivo principal comprender cómo la banda, grupo musical cosmopolita perteneciente a una élite cultural de la sociedad limeña, construyó un concepto de lo andino para integrarlo a su imaginario musical de “fusión” en Lima. A partir de esto se desprenden dos objetivos específicos: Analizar cuál es la concepción de música andina en la fusión “rock - música andina” de El Polen y explicar cómo esta concepción de lo andino en el imaginario musical de la banda se expresa en la elección de géneros, ritmos, formas musicales, así como en la instrumentación y la performance, es decir conocer cómo es el proceso de recreación musical y de transformación de formas musicales.

A partir del análisis del contexto, el estudio del universo musical de los hermanos Pereira, músicos fundadores de la banda, la producción sonora de El Polen, entrevistas a ellos, recogidas en youtube y diarios de la época y contemporáneos, la investigación expone que en la configuración de la música participan los siguiente factores: 1) El discurso del indigenismo en la dictadura de Juan Velasco Alvarado, que partía de discursos paternalistas y tutelares en donde lo indígena era asumido como lo oriundo de la nación, pero que estarían en un estado de inferioridad política y cultural, este indigenismo mientras reivindica las culturas indígenas en la conformación de la nación por otro lado construye mitológica y nostálgicamente un pasado pre colonial; 2) la existencia de un cambio de paradigma hacia la mitad del siglo XX, bajo el cual ya no se hablaba de música incaica para referirse a la música hecha en el área andina sino de música andina, idea que traslucía ciertas discursivas de redención del héroe, escenario en el cual, la imagen de esta música la devenía en figura victoriosa; 3) la adecuación del discurso hippie a la convulsión social peruana de la época, que veía en lo andino

el factor perfecto para esta resignificación, sumado al uso de alucinógenos, propia de esta práctica extranjera, que llevaría a los músicos a experimentar nuevas exploraciones sonoras y transformaciones musicales, se suma a este panorama la adopción de características sonoras de la psicodelia, tendencia que impulsaba una ruptura e innovación radicales en lo musical, en cuanto experimentaciones sonoras, exploraciones rítmicas, de timbres y de atmósferas sonoras, incorporando el ruidismo; la duración extensa de los temas tomada del rock progresivo y la tendencia narrativa a prescindir de cualquier división formal entre versos y estribillos. Todos estos factores hicieron posible la construcción de un concepto de lo andino que sintonizaría con un imaginario musical de “fusión” y su tangibilización en lo sonoro: la fusión rock con música andina.



Índice

Resumen.....	ii
Introducción:	1
CAPÍTULO I: DISEÑO METODOLÓGICO	4
1.1.Planteamiento del tema	4
1.2. Justificación	5
1.3. Objetivos.....	5
1.4. Estado de la Cuestión.....	6
1.5. Marco Teórico.....	11
1.5.1 Fusión Musical:.....	11
1.5.2 Imaginario musical.....	12
1.5.3 Elite Cultural.....	15
1.6. Metodología	16
CAPÍTULO II: LOS HERMANOS PEREIRA EN EL CONTEXTO DE PROFUNDAS CONTRADICCIONES DEL PERÚ DE LOS SETENTA	178
2.1. El Gobierno Revolucionario de la Fuerza Armada y sus dos enfoques Indigenistas	18
2.2. Cambio de Paradigma, la “Invención” de la música andina	23
2.3. Contracultura, hipismo y alucinógenos en lo musical	26
2.4. La dicotomía musical como universo sonoro de Los Pereira	30
2.4.1. Rock: Entre la invasión británica, la psicodelia y el progresivo.....	31
2.4.2. Música andina: Entre la música de coliseo y el latinoamericanismo.....	34
CAPÍTULO III: LA FUSIÓN MUSICAL DE EL POLEN: CONSTRUCCIÓN DE LO ANDINO.....	379
3.1. Lo andino en el Imaginario Musical de El Polen.....	39
3.2. La Raíz andina en la concreción musical de fusión.....	42
3.2.1. Elección de ritmos y géneros musicales para el repertorio.....	43
3.2.2. Re-formas y transformaciones musicales:	48
3.2.3. Sonidos e Instrumentos: Usos y Exploraciones	50
Conclusiones	55
Bibliografía	57

Introducción

A principios de los sesenta las fusiones de rock y folklore en el Perú consistían en tocar piezas folklóricas con guitarra eléctrica, podemos destacar a bandas como Los Incas Modernos y Los Siderals. A finales de esta década aparecen bandas orientadas hacia la fusión del rock con música andina y en algunos casos con música afroperuana. Las primeras bandas de este género fueron El Polen, El Opio, El Ayllu, El Trébol.

Los hermanos Pereira Del Mar, fundadores de El Polen, partían de una matriz rockera. En sus comienzos fueron fundadores de Los Shains banda que seguía el prototipo de The Ventures y Elvis Presley, luego forman Los Drags, en la que tenían un repertorio de temas de The Kinks, The Beatles, Searchers, The Beach Boys. A fines de 1969 fundan El Polen, el núcleo estaba constituido por los hermanos Juan Luis y Raúl Pereira y contaron con la colaboración de Sebastián Montesinos, Alex Abad, Ernesto Pinto, Fernando Silva y Alberto Martínez. El Polen se expresó cantando castellano en una época dominada por la influencia del rock británico, la denominada la invasión británica, época en que la mayoría de bandas de rock en el Perú componía en inglés.

La primera pregunta de investigación que surge en esta investigación, a partir de lo expuesto fue la siguiente: ¿Por qué los hermanos Pereira que provenían de una matriz rockera buscaron vincularse con una imagen de lo andino? es decir ¿Por qué un grupo de visión cosmopolita perteneciente a una elite cultural limeña se involucró con una imagen de lo andino? Luego siguieron otras interrogantes: ¿Cómo se construye tal idea de “lo andino” en el imaginario musical que configuraba la banda El Polen” ?, ¿Cómo se expresa aquella construcción de lo andino en la re-creación musical de la banda y la performance musical del género por ellos denominado “fusión”? y ¿Qué factores sociales, políticos o étnicos accionaron para que los miembros del grupo El Polen emprendieran una búsqueda de alteridad al involucrarse con una música andina?

El objetivo principal de la presente investigación es comprender como la banda El Polen, grupo musical cosmopolita perteneciente a una élite cultural de la sociedad

limeña, construyó un concepto de lo andino sintonizando con su imaginario musical de “fusión” en Lima de la década de 1970. A partir de esto se desprenden dos objetivos específicos: 1. Analizar cuál es la concepción de música andina y performance musical de la fusión “rock - música andina” de El Polen; 2. explicar cómo esta idea de lo andino se expresa en la elección de géneros, ritmos y formas musicales, en el uso instrumental y en la performance, es decir cómo se expresa esta concepción en la recreación musical; cómo se concretiza a través de formas musicales.

En el capítulo I, se plantea tema, la justificación, el objetivo general y los objetivos específicos. El estado de la cuestión contiene dos items: investigaciones sobre rock peruano que hayan sido enfocadas en el periodo de 1960 y 1975, época cumbre del rock peruano y etapa donde se desarrollaron los hermanos Pereira, e investigaciones sobre la fusión musical, centradas en el rock con música vernacular, en el Perú. En el marco teórico se muestran las definiciones conceptuales sobre Imaginario musical, fusión musical y élite cultural. Asimismo, se desarrolla la metodología de la presente tesis.

En el capítulo II se expone el contexto en el que se desenvuelven los hermanos Pereira. Uno de los hitos en esta etapa es la dictadura de Juan Velasco Alvarado y la concepción de indigenismo que fue promovida en su mandato, asimismo un cambio de enfoque a mitad del siglo XX bajo el cual ya no se hablaba de música incaica para referirse a la música hecha en el área andina sino de música “andina”, aunque con formas discursivas de redención del héroe, situación en cual la música de los Andes era vista como una figura triunfante; en tercer lugar otro hito importante es el hipismo como movimiento contracultural y la adecuación de esta práctica a la realidad peruana por parte de El Polen. También se analizará el universo musical de los hermanos Pereira tanto de la parte rockera, la psicodelia y el rock progresivo, como los elementos considerados que provienen de la música andina.

Finalmente, el capítulo III trata sobre la construcción de lo andino en el imaginario musical de El Polen, mostrando cómo se tangibiliza esa construcción en la

expresión propiamente musical. Por último, se presentan las conclusiones logradas en la investigación respondiendo a las preguntas y los objetivos planteados.



CAPÍTULO I: DISEÑO METODOLOGICO

1.1. Planteamiento del tema

A mediados de la década del setenta del siglo XX en Latinoamérica existieron intentos por fusionar el rock con música andina, esta última sujeta, a las ideas que cada una de ellas construía. Entre las más conocidas y con mayor trascendencia podemos señalar a Los Jaivas en Chile, Arco Iris en Argentina, Wayra en Bolivia y El Polen en Perú. Partiendo de una matriz rockera todas estas bandas emergieron en mayor o menor medida de las manifestaciones sesentera como la psicoledia, el hipismo, el rock progresivo y el llamado folklore andino bajo su concepción contextual.

Esta investigación analiza el caso de la banda peruana El Polen, es decir explora como los músicos, quienes pertenecían a la clase media alta y que recorrían el circuito limeño rockero conformando bandas de rock and roll como Los Shains y Los Drags, construyeron y asumieron la idea de lo andino como una nueva forma de expresión, y de singularidad musical ante el rock en ingles vigente en ese momento que ellos practicaban. Así el análisis explora como se configura la concepción de fusión ligada a un imaginario musical, el cual se sostuvo en una visión idealizada y romantizada de la música andina.

Se quiere explicar entonces como es lo andino en la concepción de fusión de los músicos miembros de El Polen y cómo estas concepciones se expresan en la creación musical; es decir develar cómo se tangibiliza a través de formas, ritmos y sonoridades musicales, como este que se denomina “imaginario musical” a nivel abstracto toma forma en estructuras, en sonoridades concretas.

1.2. Justificación

Teniendo en cuenta la importancia de El Polen para la región, ya que es uno de los pioneros y uno de los principales representantes latinoamericano del rock fusión con música andina, la presente investigación servirá para visibilizar una época trascendente del rock peruano que es la etapa de los años 1960 al 1975, en la cual se desarrollaron diversos estilos dentro del rock, además busca contribuir con la escasa investigación sobre el rock peruano en general, y sobre esa etapa en particular

Esta tesis propone desarrollar cómo del contexto social se llega al texto musical. Al analizar el fenómeno musical de la fusión entre el rock y una llamada con música andina pretendo desarrollar como el imaginario musical de la elite rockera en los años setenta, alimentado por factores, sociales, políticos, culturales, se visibiliza en una fusión. Es decir cómo este ente abstracto imaginario musical de la música andina, se concretizó en la fusión de El Polen.

1.3. Objetivos

La investigación se centrará en el proceso de la fusión “rock - música andina” del grupo El Polen, en la década del setenta del siglo XX.:

Objetivo general: Comprender como la banda El Polen, grupo musical cosmopolita perteneciente a una élite cultural de la sociedad limeña, construyó un concepto de lo andino para su imaginario musical de “fusión” en Lima de la década de 1970.

Objetivos Específicos:

- Analizar cuál es la concepción de música andina y performance musical de la fusión “rock - música andina” de El Polen.
- Explicar cómo esta percepción de lo andino en el imaginario musical de El Polen se expresa en la elección de géneros, ritmos, formas musicales, en

lo instrumental, en la performance, es decir cómo se expresa en la recreación musical; cómo se concretiza a través de formas musicales.

1.4. Estado de la Cuestión

Los estudios del rock en el Perú se inician con el libro *Alta Tensión Breve Historia del rock en el Perú* del filósofo y crítico de rock Pedro Cornejo del año 2002 en donde se narra desde la llegada del género a Lima a mediados de los años cincuenta hasta el principio del presente milenio. Recorre casi 60 años de forma descriptiva e histórica a partir de entrevistas que han marcado las distintas etapas del rock en el país. En el Primer capítulo del libro llamado *La edad de la inocencia: Aurora, Florecimiento y Crepúsculo y nuevo día (1955- 1982)* habla de El Polen en el apartado *La Irrupción de la dictadura* en donde señala

“uno de los elementos centrales de la dictadura de Velasco fue su discursos nacionalista y antiimperialista que en la práctica se tradujo en un enfrentamiento con las políticas implementadas hasta ese momento por los Estados Unidos en América Latina y en un rechazo de la penetración cultural yanqui” (Cornejo P. , *Alta Tensión*, 2018, pág. 19) .

Pero sostiene que sería erróneo dilucidar el declive del rock a partir del acoso de la dictadura militar propone que “el rock peruano era, ante todo, una forma de entretenimiento tanto para quienes lo hacían (los músicos) como para quienes lo escuchaban (el público), y no un medio de expresión, una forma de vida o una fuente de valores alternativos a los que ofrecía la sociedad”. (Cornejo P. , *Alta Tensión*, 2018, pág. 20). El autor sostiene que a partir de 1972 el rock peruano entró en un declive, sin embargo, “en ese lapso que duró desde 1968 hasta 1972 el rock peruano de los sesenta no sólo dio frutos remarcables, sino que alcanzó su momento de mayor madurez”. (Cornejo P. , *Alta Tensión*, 2018, pág. 21). Se dio en este lapso de tiempo “un interés por conseguir una identidad musical propiamente latina y/o específicamente peruana generó el surgimiento de una corriente musical orientada hacia la fusión del rock con la música andina y/o afroperuana” (Cornejo

P. , Alta Tensión, 2018, pág. 24). Se generan en esa época bandas como El Polen, El Ayllu, El Opio.

“De todos ellas, fue El Polen la que se hizo más conocida incluso a nivel internacional donde gozaban de gran prestigio. Y es que la banda de los hermanos Raúl y Juan Luis Pereyra fue la primera que definió su estilo amalgamando las raíces del folklore local con el rock e inclusive con la música clásica (...) mezclando el formato eléctrico del rock con el uso de instrumentos autóctonos como la quena, la zampoña y el charango y de otros más bien clásicos como el violoncello y el piano. El Polen prácticamente patentó el rock andino, privilegio que comparte con los Jaivas chilenos.” (Cornejo P. , Alta Tensión, 2018, pág. 24).

Pedro Cornejo también publicó en el 2018 Enciclopedia del Rock Peruano, una empresa que busca reunir en un solo libro a todas las bandas de rock peruanas, en una historia que se condensa en casi seis décadas. En sus tres tomos reúne 500 bandas y solistas. Organizada de la A a la Z, (de Aeropajitas a Zcuela Cerrada, pasando por los numéricos 3 al Hilo, 6 Voltios o 12 garras), la información se plasma incluyendo, además de un perfil crítico, una ficha técnica que incluye discografía (y maquetas y demos cuando es posible) y nombres de integrantes,

El Polen aparece en el primer tomo, sobre la banda el autor señala

“Entre 1972 y 1973 El Polen parió dos álbumes telúricos y mágicos cuya estela perdura hasta hoy como una de los más admirables ejemplos de fusión de la música andina y afroperuana con el rock y la música clásica: Cholo, soundtrack de la película del mismo nombre sobre la vida del futbolista Hugo Sotil, y Fuera de la Ciudad, su magnum opus. Basta escuchar los primeros compases De Concordancia, El Hijo del Sol, Las orillas del Vicanota o La Flor para sentirse transportado a ese iomaginario amanecer de la Era Aacuaria tal como el hipismo – con el que los hermanos Pereira se identificaron plenamente- lo alucinaba: como sinónimo de armonía y entendimiento, solidaridad y confianza, revelación mística y liberación mental”. (Cornejo P., 2018, pág 77).

En el 2009 el comunicador Carlos Torres Rotondo publica Demoler El rock en el Perú 1965- 1975. El libro tiene una intención de dar un formato tipo enciclopédico

combinándolo con un estilo novelístico que busca contar lo que, sucedido con el rock peruano desde sus comienzos, una etapa que es definida por Torres Rotondo como la más prolífica de la historia del rock peruano. Este texto se constituye en el primer ensayo publicado que aborda el proceso de inicio del rock en el Perú retrotrayéndolo hacia el año de 1957.

En el Capítulo III del libro que tiene como título Psicodelia, Rock Pesado y Fusión tiene un apartado con el título El Polen, en él señala:

“El Polen es el gran hito contracultural de la primera escena del rock en el Perú. Su proyecto no implicó solo lo estrictamente musical, sino también un discurso crítico de la sociedad y sus valores que se expresó en decisiones de vida radicales: se fueron a vivir en comunidad como hacen los hippies de verdad – hasta donde sé fueron los únicos en hacerlo en el Perú-. Además, fueron de los pocos en cantar en castellano cuando la mayoría de grupos de rock lo hacían en inglés, lo cual confirma aún más su compromiso con la realidad circundante. Los hermanos Juan Luis y Raúl Pereira le dieron al rock una dimensión y una identidad artística que pocas veces lograría alcanzar cualquier grupo de la época” (Torres, 2018, pág. 315).

En el 2012 el colectivo Sótano Beat publica el libro Días Felices. En este libro se presentan entrevistas y artículos publicados durante los años 2000 y 2008.

En la publicación existe un artículo escrito por Juan Luis Pereira narrando su historia musical y la historia de El Polen.

“De niño siempre me gustó la música. Mi abuela tocaba armonio y mi mamá armónica. Un amigo del colegio me enseñó en la guitarra una pieza clásica: Torna a Surriento. Escuchaba todo tipo de música, Sonora Matancera, música clásica, Edith Piaf, Elvis Presley, Paul Anka y luego los Teen Tops. Casi aprendí a tocar guitarra con los Teen Tops porque tenía un Lp de ellos y sacaba canciones. Sobre la formación del El Polen señala “Después de dos años que no toqué viví una época en que paraba todo el día en la calle, estaba en búsqueda, me comía mis San Pedros acá. Y tomé un ácido que me trastornó totalmente, me hice un psicoanálisis de doce horas, dejé de parar en la calle, me encerré como tres meses, decidido a componer mi música, dedicarme a la música, a pintar t de allí

nació El Polen. Yo tenía un parquecito en la bajada de los baños, que tenía como andenes, en uno había puesto mi planta de hierba. Ahí me iba a guitarrear, le había llamado El Polen a ese parque. El Polen se forma a fines del 69, en setiembre. La idea fue hacer toda la música que nos gustaba, folclore, clásica, rock, todo, hasta Moliendo café, lo que habíamos estado haciendo en los campings, improvisaciones, temas de los Beatles como All you need is love, canciones que hablaban de amor. Los grupos ingleses siempre tocaban sus propias composiciones y eran súper originales, entonces me dije por qué no hacer acá algo que fuera originalmente peruano” (Beat, 2012, pág. 135).

En relación a la fusión musical en el Perú el comunicador Jorge Olazo en su libro *Mixtura: jazz con sabor peruano* (2003) hace una tipología de las vertientes de fusión con el jazz en el Perú e incluye a El Polen como parte del tercer ítem Fusión rock con música andina. El autor señala lo siguiente:

“1) Innovaciones Armónicas y experimentos con la música criolla: En el Perú, la fusión se comenzó a dar en primer lugar en el ámbito de la música criolla, cuando se comenzaron a abandonar los moldes clásicos de esta música y se comenzó a experimentar con nuevas sonoridades que provenían de la música que se creaba en Estados Unidos, Brasil y Europa (bebop, bossa nova) Los principales representantes son: Carlos Hayre, Felix Casaverde, Lucho González, Los Hijos del Sol, Alex Acuña, etc. 2) La Fusión Afroperuano: La música afroperuana resultó ser la más rica en matices a la fusión con elementos armónicos del jazz, y a la vez, la que por su riqueza rítmica es capaz de propiciar la creación de una música peruana contemporánea con identidad propia. Los principales representantes son: Micky González, Richie Zellón, Peru Jazz, Félix Vílchez (Mestizo), José Luis Madueño, 3) Fusión Rock y música andina: A partir de la música en los años 70 (por causa del gobierno militar de Velasco que impulso una reivindicación nacionalista) esto coincidió con un auge del rock inglés y norteamericano en el Perú. Se dio un intento de fusión de este rock extranjero con la música vernacular peruana. Si bien estos grupos no fueron proyectos de jazz utilizaron elementos de la improvisación y la instrumentación eléctrica que ya se había adaptado en el jazz con el trabajo de Miles Davis. Principales representantes: El Polen. El Ayllu, Wayruro, Manuel Miranda, Kenyara” (Olazo, 2003, pág. 24).

El antropólogo Efraín Rozas en su Libro Fusión Banda Sonora del Perú del 2008 recalca el concepto de fusión como un elemento importante para concebir la construcción de la identidad peruana. No es solo es un concepto que comprende un compilado de encuentros de elementos e ideas musicales. En la fusión los elementos musicales no se pierden, sino son recreados y aparecen en el producto final, al igual que las identidades. El autor señala

“Los productores de fusión también tienen como proyecto la creación de una nueva identidad que incluya a los grupos excluidos en términos de alteridad cultural, hay una intención explícita en el artista por buscar un acercamiento al otro, en el plano de la intersubjetividad, a través del arte, de la creación” (Rozas, 2007, pág. 41).

En este libro existe un esfuerzo por definir fusión musical por parte de José Luis Madueño, al respecto señala: como “la mezcla de dos o más géneros o estilos musicales. Tanto en la música folclórica de distintas culturas del mundo, previas a la modernidad, como las manifestaciones creadas a partir de esta, son parte de este conjunto de géneros y estilos musicales” (Madueño citado en Rozas, 2007, pág. 6). Es decir, una nueva forma musical es añadida por una cultura determinada y a partir de ello aparecen nuevas formas musicales, nuevos estilos, nuevos géneros. Indica también que

“La música peruana es tan controversial como su geografía e historia. El folclor y los estilos musicales son entidades que siempre están cambiando al incorporar nuevas formas obtenidas de la interrelación entre, al menos, dos pueblos. La música en el Perú antes de la llegada de los conquistadores tenía otra cara. Ellos trajeron, no solo sus tendencias musicales, sino también la del resto de Europa, así como sus instrumentos. La música andina actual tiene los elementos musicales anteriores y posteriores a la conquista. Estos estilos europeos se mezclaron con la música africana que trajeron los esclavos. La música andina y africana, ya mezcladas con la europea, también se mezclaron entre sí. Lo que conocemos como música tradicional es música que se ha fusionado con otras a través del tiempo“(Madueño citado en Rozas, 2007, pág 6).

Podemos concluir que los trabajos señalados en el Estado de la Cuestión se ocupan de la etapa de 1960 a 1975 del rock peruano de una forma meramente

descriptiva, informativa. Son un sumario de datos recogidos a partir de entrevistas, anécdotas y relatos vivenciales, pero no son textos de carácter académico. Podemos apreciar lo anteriormente dicho en el libro de Jorge Olazo en donde la falta de bibliografía es reemplazada por una discografía.

Dentro de los textos revisados el único de carácter académico es el del antropólogo Efraín Rozas, esto no hace más que mostrar que existe una gran escasez de textos de investigación sobre el rock peruano y en particular de la etapa que la presente investigación pretende estudiar.

1.5. Marco Teórico

1.5.1 Fusión Musical:

El término fusión se utilizó en la música por primera vez para describir la música de Miles Davis quien agregó instrumentos como el bajo eléctrico, teclados y guitarra eléctrica al jazz en discos como *In the Silent Way*, *Bitches Brew*, es decir una fusión entre el jazz y el rock. (Menanteau, 2006) A partir de esta experiencia norteamericana, se adjudicó la definición de fusión como mezcla entre el jazz con otro género musical. El musicólogo Alvaro Menanteau señala:

“No obstante, si observamos el comportamiento de las fusiones estilísticas en Latinoamérica, podemos percibir que éstas no giran necesariamente alrededor de la práctica del jazz. Más bien estas músicas integran prácticas foráneas con su propia tradición folclórica y popular urbana, entre los recursos musicales combinados es posible hallar recursos jazzísticos, pero se trata de una condición suficiente (pero no necesaria) para que esta fusión se realice. En este sentido, la práctica de la fusión en Latinoamérica trasciende los límites de la definición norteamericana” (Menanteau, 2006).

El musicólogo Juan Pablo González señala que “la fusión o integración de bienes culturales en América es un fenómeno que se observa desde su descubrimiento” (González, 1986, pág. 66). Es decir, podemos encontrar fusión a lo largo de la

historia de América, “pero por su lejanía en el tiempo (tango, bolero) o por producirse entre áreas culturales latinoamericanas (nueva canción), resultan menos evidentes que aquellos procesos más recientes que fusionan la música folklórica y popular latinoamericana con el jazz y el rock”. (González, 1986, pág. 66). En cuanto al proceso de fusión en latinoamericana Juan Pablo Gonzales señala:

“Especies urbanas como el tango y el samba-urbana se han fusionado con el cool-jazz produciendo un nuevo tango (Astor Piazzolla) y el bossanova (Antonio Carlos Jobim). La música folklórica del noreste brasileiro, le ha servido de base a Hermeto Pascoal para desarrollar un jazz brasileiro, quien además y al igual que Egberto Gismonti, incorpora la música de arte contemporánea a sus creaciones. De la fusión del folklore andino y afroamericano con el rock surgen conjuntos como "Los Jaivas" y su rock-andino (Chile) y Jaime Roos y el candombe-rock uruguayo. La salsa, a pesar de haber nacido en Nueva York, también ilustra el proceso de fusión latinoamericana, en este caso entre ritmos centroamericanos y el jazz. La fusión se advierte desde el simple uso de instrumentos electrónicos para la interpretación de música de origen folklórico ("Los Jaivas") hasta el enriquecimiento de la armonía (Piazzolla, Jobim) y de los arreglos instrumentales (Pascoal, Gismonti)". (González, Hacia el Estudio Musicológico de la Música Popular Latinoamericana, 1986, pág. 67).

Como se puede observar el concepto de fusión es una cuestión permanente no es un género musical en sí mismo, sino es un concepto de elaboración de música en base al contacto con elementos disímiles. Ese mismo fenómeno ha tenido diferentes denominaciones, mezcla, hibridación, sincretismo musical. En esta tesis se toma la terminología que se ha aplicado en dos universos musicales entendiendo la mezcla entre una música globalizada como es el rock y una música que en el imaginario de El Polen sería la música andina, ambos son universos amplios e ideas amplias.

1.5.2 Imaginario musical

El historiador Bernardo Riego nos dice sobre el término Imaginario:

“Las Imágenes de la realidad difundidas masiva y repetitivamente van a colaborar en la construcción de un imaginario colectivo sobre la propia realidad. Entiendo que el término imaginario es un concepto difuso y en definición en estos mismos momentos, podemos apuntar, tal y como lo hace Evelyne Patlageanm, que se trata del “conjunto de representaciones que desbordan el límite trazado por los testimonios de la experiencia y los encadenamientos deductivos que éstos autorizan. Lo que significa que cada cultura, y por tanto cada sociedad compleja tiene su imaginario”. (Riego citado en Borges, 1997, pág. 224)

El historiador Miguel Rojas Mix define imaginario centralizándolo desde un enfoque basado en lo cotidiano:

“entendemos por él, el mundo de imágenes que caracteriza la circunstancia actual. Una segunda tabla del retablo conceptual, en ella entendemos por imaginario el encadenamiento de imágenes, con vínculo temático o problemático, recibidas a través de los diversos medios audiovisuales y que el estudioso reconoce como conjunto, o el individuo interioriza como referente. Lo que a su vez se desdobra en dos acepciones. Ambas nos sirven. La una se refiere a la que sólo tiene existencia en la imaginación y la otra que constituye como un corpus. La primera alude a lo que la imagen produce, su discurso icónico. La segunda a un conjunto de imágenes con unidad semántica. El imaginario americano es un corpus para el estudioso, mientras que el imaginario nacional es un referente para el ciudadano. Cuando hablamos de imaginario americano, nos referimos al corpus de imágenes con sentido coherente. Comprende las plásticas y las literarias, cualquiera sea su soporte, valor o calidad estética, y las imágenes mentales, guardadas en nuestra memoria o agazapadas en el inconsciente. Alude a un mundo y a una cultura y a una inteligencia visual que se presentan como un conjunto de íconos físicos o virtuales, se difunden a través de una diversidad de medios e interactúan con las representaciones mentales”. (Rojas, 2009)

El musicólogo Nicholas Cook ambienta el concepto de imaginario en lo musical:

“También determina en gran medida cómo imaginan las personas la música en una cultura dada, y, de manera muy evidente, cómo conciben su música los compositores, aunque podría decirse que son modelos de imaginación compartidos

los que mantienen unidos a todos los miembros de una cultura musical". (Cook citado por Borges, 1997, pág.224).

El comunicador Aguilera añade conceptos del imaginario musical basándose en las construcciones sociales de los individuos contextualizándolo a partir de la música. Señala que:

"la interacción también constituye la principal forma de creación de habituaciones. A lo largo de muchos años de música, estas habituaciones se han creado no sólo en la composición, sino en la forma de escuchar música y, por extensión, de comportarse ante ella. De hecho, el principal elemento que proporciona categoría a la música lo constituye las prácticas sociales: determinado tipo de música se emplea en determinada práctica social. Por tanto, determinada construcción discursiva (composición musical) está asociada a determinado uso social". (Aguilera citado en Borges, 1997, pág 225).

Cook añade que esta construcción social del individuo en las prácticas musicales con el transcurso del tiempo se institucionaliza "el modo en que pensamos en la música también afecta al modo en que hacemos música (...) Es así como la asociación entre las construcciones estilísticas y las prácticas, va a condicionar las nuevas composiciones, las cuales, con el paso de los años se institucionalizarán en conocimiento musical". (Cook citado por Borges, 1997, pág. 225).

El comunicador Eddy L. Borges a partir del aspecto semántico señala que

"la interacción entre audiencia y autores legitima e institucionaliza estructuras discursivas, las cuales adecúan al tiempo que ejercitan las competencias musicales de los actores del proceso en un continuum que podríamos catalogar de acervo común de conocimiento o Imaginario musical. Estos imaginarios son usados como marco referencial en el proceso de interpretación de los significados de las músicas empleadas en las prácticas sociales cotidianas. Indudablemente, éstos determinan las experiencias musicales sociales y, por tanto, refuerzan o actualizan los imaginarios colectivos y el marco semántico música" (Borges, 1997, pág. 226).

En la presente investigación partimos de la definición de Cook de imaginario musical haciendo alusión en cómo imaginan la música los miembros de una determinada cultura. A partir de ello “el principal elemento que proporciona categoría a la música lo constituye las prácticas sociales: determinado tipo de música se emplea en determinada práctica social”. (Cook citado en Borges, 1997, pág 225). Es decir, la interacción social constituye la principal forma de creación de hábitos. Estos hábitos, hablando de lo musical, no solo se ven reflejados en la forma de componer sino en la forma de cómo escuchan la música y cómo se comportan ante ella personas de una cultura determinada.

1.5.3 Elite Cultural

Los sociólogos chilenos Alfredo Joignant y Pedro Güell académicos especializados en estudios de la elite señalan:

“independientemente del concepto preciso que se use, desde la nobleza estatal de Pierre Bourdieu hasta el personal político en la letra de Raymond Aron, a lo que se alude con el término consagrado de élite es a un grupo de hombres y mujeres notables bajo algún aspecto o fundamento: capital económico o cultural, saber especializado o experto, redes sociales selectas, know-how escaso referido al funcionamiento práctico de tal o cual actividad –pongamos por caso la política-, explotación de apellidos socialmente valorados en un determinado momento y en una determinada sociedad”. (Joignant y Güell citados por Osorio, 2014, pág. 20).

El crítico literario Ignacio Echevarría, a diferencia de Joignant y Güell y su concepto sociológico de elite, parte del concepto de la diferenciación con el otro en donde la elite busca una singularidad, una exclusividad con respecto al consumo de los productos culturales:

“la constante mimetización del gusto de la elite cultural por parte de la cultura de masas empuja a esta a un constante esfuerzo de diferenciación, para el que se

requiere el concurso de una crítica siempre dispuesta a desplazar los objetos de su interés y a sofisticar las vías de acceso a ellos”. (Echevarria, 2010, pág. 149)

En el siguiente trabajo seguimos el concepto de elite de Joignant y Güell como un grupo personas que poseen un estatus privilegiado con respecto al resto de personas de una sociedad a partir de un conocimiento u obtención de un capital cultural o un saber especializado. Señalamos que los hermanos Pereira pertenecieron a la elite cultural limeña, ambos Mirafloresinos, estudiaron en La Recoleta, colegio de gran tradición y exclusividad. El haber tenido una educación privilegiada, los contactos que ahí se forman que más tarde servirán para un posicionamiento económico, político y cultural, son características de la formación de la elite. Además, formaron parte del circuito de bandas del rock peruano de la década de los sesenta que pertenecían a una clase media alta como los Mads, Los Shains.

1.6. Metodología

La presente investigación es de enfoque cualitativo. Se toma como unidad de estudio al grupo El Polen en el contexto de Lima de los setenta del siglo XX. Se propone una reconstrucción analítica de su historia musical a partir de recopilación de datos, entre 1960 y 1975, sobre el contexto y el relato del único miembro fundador con vida: Juan Luis Pereira.

La investigación se basa en el análisis de discurso que parte de la interpretación y estudio de las entrevistas, y en el análisis musical, a partir del estudio del repertorio de los dos primeros discos de El Polen grabados en la década de los setenta.

Las técnicas de investigación usadas en este trabajo fueron la entrevista. Se recurrió a entrevistas semi estructurada a miembros y ex miembros del grupo El Polen, en especial a Juan Luis Pereira, líder visible de la banda. En función a los objetivos se entrevistó a arreglistas reconocidos de música andina que se han visto influenciados por El Polen, es el caso del baterista y arreglista musical Martin

Venegas y el aerofonista Guillermo Vásquez quienes con sus testimonios brindaron criterios para esclarecer los objetivos específicos.

Se recurrió además a la recopilación de datos, artículos y entrevistas en youtube, periódicos, revistas y libros que se ocuparon del rock en la etapa de 1960 a 1975 además de textos académicos que sirvieron para analizar del contexto donde se desarrollaron los hermanos.



CAPÍTULO II: LOS HERMANOS PEREIRA EN EL CONTEXTO DE PROFUNDAS CONTRADICCIONES DEL PERÚ DE LOS SETENTA

Analizaremos el contexto sobre el cual se desarrollaron los hermanos Pereira, en donde podemos apreciar tres grandes procesos: El primero de ellos es la dictadura de Juan Velasco Alvarado y la concepción de indigenismo instaurada en su mandato, un segundo proceso es el cambio de paradigma a mitad del siglo XX, en el cual, ya no se hablaba de música “incaica” para referirse a la música hecha en el ande, sino que se hablaba de “música andina” pero con formas discursivas de redención del héroe, discurso en el cual la música de los Andes asumía una figura victoriosa. Y un tercer proceso a analizar es el hipismo como corriente contracultural global, recalcando la importancia del uso de alucinógenos como práctica propia de esta corriente en la creación musical.

Se estudiará la configuración del universo sonoro habitado por los hermanos Pereira analizando su matriz rockera y su contacto con la música andina.

2.1. El gobierno revolucionario de la Fuerza Armada y sus dos enfoques indigenistas

El antropólogo José Matos Mar señala que en la década de los cincuenta se comenzaron a configurar los elementos esenciales que caracterizan a la sociedad peruana actualmente. “Se produce un incremento notable en los procesos migratorios, sobre todo de la sierra a la costa, mientras que las distintas tradiciones del Perú, inician un contacto y una interacción cuya intensidad irá, a partir de entonces, en constante crecimiento, al ritmo mismo de la explosión demográfica” (Matos Mar 1984, pág. 34). Según José Matos Mar en este contexto político, “surge un nuevo contingente urbano de propietarios, empresarios, obreros y subocupados, producto de las migraciones campo-ciudad”. (Matos Mar, 1984, pág. 36).

La influencia de la radio en el ámbito rural constituyó un factor importante para la expansión de costumbres, valores y modas no andinos, esto exacerbó la oposición entre lo oriundo andino y lo no andino.

En la ciudad, a partir de este incremento de la población por los procesos migratorios, se localizan nuevos reclamos y se inician nuevas luchas. Indica Matos Mar:

A las invasiones de tierras en la sierra, acompañan grandes invasiones de predios urbanos en la capital y ciudades principales, dando lugar al crecimiento desmesurado de barriadas y asociaciones vecinales. Sus pobladores reclaman viviendas, títulos y servicios básicos. Las asociaciones distritales proliferan en la capital. Se empieza a evidenciar la organización de un nuevo movimiento obrero, cuya dirección tiende a alejarse de la influencia de las dirigencias políticas tradicionales renuentes a enfrentarse con el sistema social y económico imperante. (Matos Mar, 1984, pág. 37)

A partir de los reclamos de la población, el gobierno de Velasco buscó responder a la crisis del Estado Criollo a partir de herramientas ideológicas y lenguaje tecnocrático. En este gobierno de las fuerzas armadas de carácter progresista, como señala Matos Mar,

“no serán los núcleos políticos de las capas medias los que asumirán el liderazgo, sino los representantes de las Fuerzas Armadas, ese instrumento del Estado del cual se habían valido las clases dominantes para mantener el orden durante varias décadas” (Matos Mar, 1984, pág. 38).

Las fuerzas armadas al asumir un rol protagónico para combatir la crisis del Estado, hicieron uso de lógicas ideológicas progresistas. Uno de estos instrumentos ideológicos progresistas fue:

“la aplicación de la Reforma Agraria, el reconocimiento de la diversidad cultural y la oficialización del quechua, la reforma de la empresa, la estatización del petróleo y de las más importantes empresas mineras sumado a la difusión de un planteamiento ideológico nacionalista, fueron el resultado de toda aquella movilización. El régimen de las Fuerzas Armadas puso, sin embargo, de manifiesto,

en forma dramática y catastrófica, las profundas contradicciones e inconsecuencias del progresismo criollo, habituado desde la década del 1920. (Matos Mar, 1984, pág. 38).

Vemos entonces como el régimen de las Fuerzas Armadas buscó terminar con las oposiciones del progresismo criollo de principios de siglo y puso en vitrina las profundas contradicciones entre lo hispano y lo indígena o como señala Matos Mar “a traducir la dualidad hispano-indígena en términos de una alternativa de identificación alienizante con lo extranjero o de romanticismo incásico; o peor, aún, en la ambigüedad de una falsa síntesis paternalista “. (Matos Mar, 1984, pág. 39).

Es de interés conocer la concepción de indigenismo instaurada en el gobierno de facto del general Velasco Alvarado, en un contexto de profundas contradicciones en una sociedad de ambivalencia hispano – indígena. A partir de ello enfatizamos lo explicado por el sociólogo Juan Martín Sánchez.

Sánchez señala que existieron dos enfoques de Indigenismo en el Perú de los setenta:

“Un primer enfoque pone el acento en el carácter mayoritariamente prehispánico de la composición demográfica del Perú, que, sin embargo, no se corresponde con la composición política, económica y cultural de la República; es la denuncia de González Prada sobre la marginación de la mayoría indígena a favor de la histórica depredación que el blanco-europeo ejerce sobre aquella” . Esta corriente señala la fractura dual de la sociedad peruana como imposibilidad y reto de la nación, como resultado de la explotación económica, de la exclusión política y de la vejación cultural, pero con especial razón en lo económico, en concreto, en la usurpación de la tierra”. (Sánchez, 2011, pág. 195)

En ese sentido Sánchez enfatiza que el “Estado peruano sería parte beligerante en esa historia, y de él no se podrían esperar mayores soluciones. Estas, dependiendo de la coyuntura política, vendrían de las reformas estructurales o de la revolución” (Sánchez, 2011, pág. 195). Para el autor este primer enfoque, con

algunos cambios, “se proyecta con fuerza hasta los mismos años setenta, y estará presente en el diagnóstico y la estrategia del gobierno de Velasco, incluso en la evaluación que se hace de este durante su ejercicio y con posterioridad al mismo” (Sánchez, 2011, pág. 196).

Un segundo enfoque parte de los discursos paternalistas que comenzaron una vez acabada la Guerra del Pacífico. “En el mismo, cabrían propuestas reificadoras y redencionistas respecto de lo indígena como parte fundadora de la nación, pero que, por efecto de la historia, estarían en un estado de inferioridad cultural y política, casi pre civilizatorio respecto del componente europeo de esa misma nación peruana” (Sánchez, 2011, pág. 196). Es decir, este segundo enfoque vería al indígena como un ciudadano de segunda clase, el cual estaba marginado, relegado y había que ayudarlo a partir de discursos paternalistas para que formen parte de la nación peruana.

Además, este segundo enfoque, según Sánchez,

“sí tuvo una efectiva puesta en marcha por parte del Estado, su principal protagonista y escenario, con un desarrollo parejo en lo que respecta al despliegue del propio Estado por las diversas regiones del país. Cabe recalcar de este indigenismo su carácter de ideología oficial a favor de la integración de los indígenas como solución a la formación nacional y, por tanto, como elemento fundamental de muchos nacionalismos latinoamericanos”. (Sánchez, 2011, pág. 196).

Este segundo enfoque de indigenismo, apoyado por el fundamento revolucionario del primer enfoque y estimulado por la administración del gobierno revolucionario de las fuerzas armadas fue el que se desarrolló en el gobierno de facto de Velasco.

Es importante recalcar el desarrollo paternalista de este segundo enfoque en el cual es fundamental la participación del Estado y en donde el indígena es visto como un ciudadano de segunda clase, que debe ser ayudado para que forme parte activa de la nación peruana. Es importante esta idea de la concepción indigenista del gobierno de Velasco Alvarado porque estas medidas influenciaran de forma directa en la formación de los hermanos Pereira.

Para entender que es el indigenismo exponemos lo señalado por la doctora en historia Laura Giraudo en el libro *La ambivalente historia del indigenismo*:

“algo tan general como casi cualquier discurso o actuación favorable a los indígenas (a veces sin resolver a quiénes se refieren con este término) desde el siglo XVI hasta nuestros días, o algo tan específico como las políticas de asimilación o integración de los indígenas, ejecutadas por determinadas administraciones estatales y/o multilaterales desde los años veinte del siglo pasado” (Giraudo citada en Sánchez, 2011, pág 195).

Se suele concordar en indicar el comienzo del indigenismo contemporáneo con Manuel González Prada una vez acabada la Guerra con Chile y en recalcar su mayor esplendor en las primeras tres décadas del siglo XX. Como conclusión Sánchez señala que “en general, todas las perspectivas coinciden en subrayar el carácter mayoritariamente indígena de la población peruana, en denunciar su secular situación de marginación y pésimas condiciones de vida, y en reivindicar una mejora de esas condiciones de vida para lograr la incorporación plena del indígena a la nación”. (Sánchez, 2011, pág. 195).

Históricamente la problemática indígena perdió ímpetu en la década de los treinta y cuarenta, aunque estuvo presente de una manera mínima. Pero fue en los años cincuenta que a partir de “las primeras promociones de antropólogos profesionales y el desarrollo de instituciones, académicas y gubernamentales, en las que ellos trabajaban. Pero fue en la década del sesenta, vista a posteriori, que confluyen algunos desarrollos globalmente confrontados y parcialmente complementarios” (Sánchez, 2011, pág. 194).

Es importante resaltar el enfoque indigenista adoptado por el gobierno militar y como este enfoque influyó en los miembros de El Polen cómo señala José Ignacio López Ramírez Gastón, el movimiento indigenista, en lo musical, cumplió una doble labor de: “1) Reivindicación de las culturas indígenas en la conformación de la nación y 2) reconstrucción mitológico-nostálgica de un pasado pre colonial que logró llamar la atención en el desarrollo de una música popular peruana, principalmente andina e indigenista” (López, 2019, pág. 40). Estos diversos

discursos sobre el indigenismo que se dieron en el siglo XX hicieron que “la posición de los músicos nacionales desde el punto de vista del idealismo identitario, y sustentarían las políticas de identidad que buscan identificarse con un discurso mitológico nacional en base a estereotipos culturales y símbolos publicitarios de nación desarrollados en diferentes momentos de nuestra historia” (López, 2019, pág. 41).

Indica López que desde las primeras décadas del siglo XX han existido diversos discursos de indigenismo, desde Leguía hasta el “problema del indio” sustentado por José Carlos Mariátegui en 1928 que dentro de su lógica marxista politizaba el “problema indígena”. En todos ellos “se puede apreciar una serie de esfuerzos disímiles pero que tiene en común el deseo de representar la nación. Estos discursos han buscado identificar o recatar una nación mítica y gloriosa, multiforme y fragmentada, que ansiaba construirse en medio de la confusión, pero que vio en la idea de lo “andino” un posible eje unificador”. (López, 2019)

En conclusión, un factor para que El Polen lograra identificarse con los discursos mitológicos del ande fue este discurso indigenista propuesto e impulsado por el gobierno de Velasco. Como señala López “dicho proceso exotizador presente en músicos académicos y populares, y encubierto bajo la idea de recuperación y salvaguardia, convierte al poblador andino en un personaje de museo, visto desde el balcón intelectual del músico que desde la lejanía cultural y geográfica especula sobre las mitologías de un pasado intacto y puro”. (López, 2019, pág. 44). El Polen validó la construcción de un concepto de lo andino para su imaginario musical de “fusión” en la visita de tres meses a la ciudad del Cusco, considerada como la capital del gran imperio. Manifestación de esto es el uso simbólico del quechua en el canto sin dominar el idioma o sin haber tenido un contacto cultural directo con la población quechua hablante.

2.2. Cambio de paradigma, la “invención” de la música andina

Julio Mendivil en su libro Cuentos fabulosos sostiene que el discurso sobre lo incaico a mediados del siglo XX “pasó a bifurcarse en dos tipos de

posicionamientos disciplinares: 1) uno etnológico que volcaba la mirada hacia las prácticas musicales indígenas contemporáneas como cultura expresiva para abarcar su especificidad y del cual se desprendería posteriormente una tradición etnomusicológica; 2) otro histórico que restringía su mirada de lo incaico a un periodo determinado de tiempo en el pasado” (Mendívil, 2018, pág 233). A partir de esto la denominación música incaica deja de ser el concepto que enmarca a todas las prácticas musicales pre y post coloniales. En este agotamiento del discurso música incaica, Mendívil señala, que se forman otros discursos pero en función de lo andino y ya no en base a lo incaico como hasta ese entonces. Estos discursos de lo andino tenían en común un carácter realista pero eran a su vez mas propensos a una forma de relato tipo romance. Mendívil señala que “Cuando califico de romance el estilo narrativo de estas representaciones de lo andino quiero expresar, siguiendo a White, que sus autores concibieron su trama en función de un cuento de redención del héroe, en el cual la música de los andes devenía en figura victoriosa”. (Mendívil, 2018, pág 234).

Mendívil indica que fue José María Arguedas la persona que se opuso firmemente al uso del adjetivo “incaico” para referirse al mundo sonoro andino. El autor al preguntarse qué historia de lo andino quiso contar Arguedas señala: “Ya he dicho que el realismo fue fundamentalmente romántico en cuanto simbolizaba la trascendencia del héroe y su victoria sobre el mundo. Así, la imaginación histórica de Arguedas entendió la historia como la narración de una lucha ganada por el sujeto histórico de que trataba, (...) la música andina de Arguedas no era consecuencia de una derrota ni de una conquista, era victoria” (Mendívil, 2018, pág 255). Esto se refleja en lo expresado por Arguedas en el cambio de la representación histórica del huayno: “El huayno ya no se representa como el nexo con el pasado, sino gracias a los “cambios imperceptibles” en su estructura musical, como la presencia concreta de ese pasado en el presente” (Mendívil, 2018, pág 256) .

Entonces, para Mendívil a partir de Arguedas existe un cambio en la valoración del huayno y de toda la música andina, ya no es más la música de los derrotados sino que ahora es victoriosa:

“no es primitivo ni defectivo , sino un sujeto histórico vital y triunfante. No solo el huayno, toda la música andina era triunfante. Si en la concepción de los evolucionistas la música incaica no había podido esquivar el sino trágico que le deparaba el destino por ser débil, en Arguedas el mestizaje musical acaecido en los Andes se debía a la victoria musical del pueblo andino, capaz de imponer su música y de, incluso, asimilar y transformar los elementos culturales traídos por los conquistadores” (Mendívil, 2018, pág 257).

En Arguedas. la concepción sobre la “música andina” se modifica, es decir, “La cultura musical andina ya no es la dominada, la ultrajada. Aislados por el paisaje imponente de las cordilleras, acosados por el paisaje sonoro de la naturaleza andina, los españoles habían sucumbido frente a los cantos menospreciados de los indios. En la visión histórica de Arguedas era el español quien había sido conquistado musicalmente”.(Mendívil, 2018, pág 258).

Mendívil señala que el aspecto mas importante ocurrió en la trama. Para el autor tanto en José María Arguedas como en Robert Stevenson, dos de los principales estudiosos de las practicas musicales de los andes “concibieron la historia como una romance que retrataba el cuento del héroe triunfante. Ambos nos presenta una música meritoria y admirable, capaz de estar a la altura de los más grandes” (Mendívil, 2018, pág 268).

Este cambio en la visión en la valoración de la música andina y en el huayno en particular se aprecia en los estudios de Arguedas y Stevenson que Mendívil señala: “Arguedas por ejemplo vio en el huayno un símbolo de la lucha cultural andina, Stevenson en la aparente simplicidad de su música, una expresión de oculta riqueza. Y en ambos, Arguedas y Stevenson, concibieron la historia como un romance que retrataba el cuento del héroe triunfante”. (Mendívil, 2018, pág 268).

En conclusión, hasta mediado siglo existía el concepto música incaica para referirse a la música que se realizaba en los andes del Perú, después se formó un nuevo concepto: la música andina. Se forman otros discursos en función de lo andino y ya no en base a lo incaico. Estos discursos de lo andino tenían en común un carácter realista pero a su vez más propensos a una forma de relato tipo

romance; relato romántico entendido como una forma de la redención heroica, es decir, se toma una concepción metafórica, idealizada romantizada de un pasado pre colonial. A partir de esto la música andina se convierte en una música ensalzada, admirable, digna de orgullo.

Este nuevo discurso “consigue equilibrar un desbalance histórico en el que la música de la capital y la costeña en general representaba a un Perú moderno, mientras que la música andina recreaba el mundo indígena y primitivo, aunque servía de excusa simbólica para el orgullo nacional, desvinculado del mundo urbano cosmopolita y desarrollado” (López, 2019, pág. 42).

Es decir, la finalización del discurso de homogenizante del término música incaica a una narrativa de música andina es un proceso que vino acompañado con un discurso romántico en el cual el indígena es el héroe triunfante del cuento, un héroe redimido. Esto influencia de manera directa en El Polen en la construcción de lo andino, en su imaginario. Esta construcción de lo andino que fue idealizada, romantizada.

2.3. Contracultura, hippismo y alucinógenos en lo musical

Un tercer factor de análisis del contexto de los hermanos Pereira fue la contracultura como posición anti hegemónica expresada en el caso de El Polen en el hipismo.

La contracultura surge en la segunda mitad del siglo XX, en una confluencia de diferentes movimientos sociales, a partir de protestas, que tenían como objetivo cuestionar la legitimidad política de la época. El sociólogo Luis Ruiz citado por Paloma Mora (2010, pág. 10) señala que “Estos movimientos eran protagonizados por las nuevas generaciones de jóvenes pertenecientes a clases sociales privilegiadas que habían tenido acceso a un alto nivel educativo, cultural y económico, reforzados por las Universidades Norteamericanas, que se convirtieron en impulsoras y precursoras de estos movimientos”.

La contracultura nace en Estados Unidos y podemos entenderla “como una tendencia ideológica que busca la solidaridad mundial y la ruptura con los organismos del sistema de poder establecido que controlan el sistema mundial”. (Ruiz citado por Mora, 2018, pág. 10).

La contracultura además de ir en contra de las estructuras sociales, económicas y políticas, buscaba como señala Paloma Mora, en su tesis, *Movimiento Contracultura: El movimiento Hippie*, “crear un movimiento anti-convencionalista, que implicaba e impulsaba una ruptura e innovación radicales en el arte, la ciencia, la espiritualidad o la filosofía, entre otros”. (Mora, 2018, pág. 13). La contracultura también buscaba “la forma más eficaz de poder divulgar sus ideas al mayor número de gente posible, para hacerles partícipes de la libertad que esta representaba”. (Ruiz citado por Mora, 2018, pág. 13)

Una de las expresiones de esta contracultura fue el Hippismo, movimiento que se cimentaba en la expresión comunitaria, tribal, como forma alternativa a las estructuras formales de la sociedad burguesa de ese entonces. Lo alternativo se expresaba, por ejemplo, yendo en contra de los valores convencionales de la sociedad burguesa como la monogamia, la familia nuclear. “Su origen más o menos concreto se sitúa en 1965, cuando se crea una nueva comunidad al servicio de esta, con el fin de que todo el trabajo desempeñado por y para ella, volviera a los individuos que la conformaban” (Mora, 2018, pág. 30).

Este movimiento además de basar su fundamento en la noción de comunidad también desarrolló un “concepto de revolución generacional no de clase es lo que condujo la acción del hipismo: posición antihegemónica, deseo de liberación, formas de colectivismo y desafío directo al sistema de los mayores”. (González, 2012, pág. 85). De esta manera, “el hipismo era percibido como un movimiento social de vanguardia, formado por una nueva generación de “salvadores del mundo”. (González, 2012, pág. 85).

A su vez el movimiento hippie, “con su mezcla de sexo, drogas y rock, unificaba a jóvenes provenientes de distintos sectores sociales, rompiendo las barreras de clase imperantes en América Latina” (González, 2012, pág 84).

El Polen tomó las características y valores de la contracultura y del hippismo como indica Torres Rotondo:

“El Polen es el gran hito contracultural de la primera escena del rock en el Perú. Su proyecto no implicó solo lo estrictamente musical, sino también un discurso crítico de la sociedad y sus valores que se expresó en decisiones de vida radicales: se fueron a vivir en comunidad como hacen los hippies de verdad – hasta donde sé, fueron los únicos en hacerlo en el Perú-. Además, fueron de los pocos en cantar en castellano cuando la mayoría de grupos de rock lo hacían en inglés, lo cual confirma aún más su compromiso con la realidad circundante. Los hermanos Juan Luis y Raúl Pereira le dieron al rock una dimensión y una identidad artística que pocas veces lograría alcanzar cualquier grupo de la época”. (Torres, 2018, pág. 314).

El ideal contracultural del hippismo, su espíritu de experimentación y confrontación llevó a los jóvenes al uso de alucinógenos, esto a su vez “los llevó a explorar nuevas sonoridades y estructuras distendidas a partir de su experiencia con las dilataciones del tiempo y las alteraciones de la percepción” (González, 2012, pág. 78).

Nos centraremos en cómo afectó el consumo de estos alucinógenos en los músicos provenientes del movimiento hippie que era el caso de El Polen. Las dos drogas más usadas eran el LSD y la marihuana. Para esto “los músicos que consumían LSD buscaban reproducir con su música y performance la perturbación sensorial y el sentido de conexión y conocimiento especial del universo. Para ello, utilizaban “estructuras ensoñadoras en sus canciones, letras surrealistas y una iconografía visual desorientadora” (Buckely & Shepherd, 2003, pág. 211).

Los músicos empleaban alucinógenos como el LSD, hongos y en especial la marihuana, la que “resultaba más accesible y tenía de carácter más social, integrando mejor al grupo, mientras que los otros alucinógenos enfatizaban la experiencia individual” (González, 2012, pág. 86). Como ya hemos señalado en los años sesenta el espíritu tribal y comunal era resaltado, es por eso la proliferación

de la marihuana, por su carácter social. Además, esta droga “mantenía a los músicos despiertos, impulsaba su confianza, creaba euforia y daba rienda suelta a la creatividad oculta”. (González, 2012, pág. 86). Los músicos justificaban el uso de esta droga porque era una “ayuda creativa y por su capacidad para eliminar las inhibiciones y mejorar la interpretación colectiva”. (González, 2012, pág. 86).

El consumo de alucinógenos entre los músicos de El Polen es bastante conocido, Juan Luis Pereira narra “El nombre del grupo viene de un parque al que llamé El Polen. Ahí sembré mi planta de marihuana; era una esquinita en un andén que no veía nadie. Quedaba a la altura de Diego Ferré, en Miraflores.” (Torres, 2018, pág. 315). Es decir, en El Polen, a partir de la experiencia con alucinógenos, la banda profundizó en la exploración de una nueva sonoridad y de nuevas formas en lo musical, Juan Luis Pereira señala:

“Por esa época (de la formación de El Polen) también tomé varias dosis de San Pedro. Un par de veces nomás. Pero una noche de fin de año en la Aurora me ofrecieron un ácido, dosis doble y dije que sí. El regreso a mi no pudo ser más tenebroso. Veía a puros locos. En mi barrio, tomaban anfetaminas y para mí fue horrible. Pero horas más tarde sentí todo celestial y me puse a ver las cosas de otra manera. Fue un sicoanálisis de doce horas. Por eso, para tranquilizarme, me puse a hacer yoga y pintar y a componer. La flor fue la primera canción que escribí en mi encierro. Fue ahí cuando mi hermano y yo decidimos hacer un grupo. Un grupo de fusión. Desde el comienzo, teníamos esa idea. Incorporar las raíces era una necesidad, algo consciente”. (Torres, 2018, pág. 315) .

Como se observa al adoptar el espíritu de la cultura hippie Californiana, al adoptar ese espíritu, El Polen experimenta la necesidad de construir una identidad comunitaria, colectiva, tribal. Encuentra en lo andino un hippismo esencial, una forma de apropiación y resignificación del hippismo. Es decir, ante la austera información sobre este movimiento, y el poco conocimiento de sus principios, características y pensamientos, se generó una reinterpretación y de adecuación al entorno nacional en que lo andino constituía una parte importante. Del hippismo concretizado musicalmente en la psicodelia tomaron elementos como la libertad del aspecto compositivo a partir de la improvisación, el uso experimental de collages

sonoros y el uso del ruidismo. Sumado a esto, el consumo de alucinógenos, profundizaba, aumentaba la exploración, la experimentación y la capacidad creadora. A partir de esta experiencia sensorial los factores de innovación en lo musical del rock progresivo hicieron que El Polen produjera una música propia.



Fig 1: Foto de El Polen frente a la casa comunal en Barranco en donde vivían, estética hippie con instrumentos como la quena.

Tomado de <https://rockperuanorollos.blogspot.com/2011/12/el-polen.html>

2.4. La dicotomía musical como universo sonoro de los Pereira

El individuo junto a la sociedad en que se desarrolla “están atravesados por múltiples universos sonoros que no solo permiten aproximarnos al conocimiento

musical de una colectividad, sino que nos permiten comprender de modo distinto a la colectividad en sí misma”. (Rohner, 2018, pág. 109)

El universo musical de los individuos inmerso en una cultura se desarrolla de diversas formas a partir de varios estímulos. “En esa construcción del universo musical de un sujeto intervienen en grado distinto el conocimiento formal que este pueda tener de un conjunto de géneros y prácticas musicales con otras formas de exposición sonora”. (Rohner, 2018, pág. 110). Un individuo conforma su universo musical no solo por la escucha de los temas de moda que son de su agrado y que ingresan a su universo sonoro a partir de la interacción social “sino que habría que agregar un repertorio de sonidos y de formas musicales a las que los individuos están expuestos de manera involuntaria en los distintos espacios de sociabilidad que su comunidad les ofrece”. (Rohner, 2018, pág. 110).

En este capítulo se estudiará las confluencias musicales que experimentaron los hermanos Pereira, es decir su universo musical sonoro tanto vinculando tanto al rock como a la música andina.

2.4.1. Rock: Entre la invasión británica, la psicodelia y el progresivo

“Empecé a componer distintas estructuras, ya no eran canciones formales de 3 minutos sino de repente duraban 7 minutos con un montón de diferentes partes con muchas variaciones más progresivos. Quería hacer algo artístico, una manifestación libre” (Entrevista a Juan Luis Pereira en Cornejo Carlos).

El primer acercamiento de los Pereira con el rock fue con Elvis Presley, Teen Tops, Beach Boys, The Ventures, con esas influencias forman parte de Los Shains, cuando forman Los Drags en propias palabras de Juan Luis “Los drags eran un poco más progresistas me gustó la idea de sacar canciones de grupos más progresivos de Inglaterra, The Kinks, eran unos grupos más rebeldes” (Entrevista a Juan Luis Pereira en Cornejo, Carlos).

Es decir, comenzaron escuchando la música de los grupos de la invasión británica de 1964, Beatles, Rolling Stones, The Kinks. La invasión británica es un término

que se comenzó acuñar con la llegada de The Beatles a norteamérica en el año de 1964 a partir de su participación en el programa de Ed Sullivan.

Después de The Beatles llegaron otras bandas inglesas que con el transcurso del tiempo se volvieron fundamentales en la historia del rock. Podemos señalar por ejemplo The Rolling Stones, The Kinks, The Who.

Cuando conforma la banda Juan Luis Pereira comenzó a escuchar las experimentaciones sonoras que hacían grupos como The Beatles, Pink Floyd, The Kinks y su composición se vio influenciado por este sonido denominado proto progresivo. En el año 1967 The Beatles publican Sargent Peppers Lonely Hearts club band que “suele entenderse como obra conceptual más por lo acabado del producto que por una idea unificadora, que en este caso era la de interpretar las canciones de una banda ficticia, la del Sargento Pimienta, en donde inauguraban un espacio formidable para toda clase de innovaciones dentro del formato de la canción pop” (Norberto, 2014, pág 49).

El Sargent Peppers lonely hearts de The Beatles además “confirmó la preeminencia del LP sobre el formato single y que sancionó la psicodelia y el espíritu investigador debido a la enorme popularidad del grupo, influyendo en el posterior éxito del debut de Pink Floyd, *The Piper at the Gates of Dawn* (1967)” (Norberto, 2014, pág49), en este álbum se tendía a prescindir de cualquier división formal entre versos y estribillos y se “aspiraba a que el desarrollo de las texturas, la batería de efectos y la lírica imaginativa se bastaran por sí mismas a la hora de establecer la continuidad sonora” (Norberto, 2014, pág. 49).

Estos dos álbumes Sargent Peppers lonely hearts de The Beatles y el *The Piper at the Gates Dawn* de Pink Floy son las piedras angulares de la formación del género musical denominado rock progresivo

El magister en estética y arte Juan Carlos Cortés Stefanoni propone entender el rock progresivo como:

“una rama de la música rock que surge a mediados de los años 60 y alcanza su mayor esplendor durante la primera mitad de los años 70, y que se caracteriza por poseer una estética que busca una mayor ambición y complejidad en lo musical, lo temático y lo visual. El rock progresivo, más que un género musical definido, es una actitud: una actitud experimental o progresiva. El término fue acuñado durante la segunda mitad de los años 60 por las estaciones de radio underground para referirse a la música psicodélica en general –más experimental y vinculada con los ideales de la naciente contracultura–, y de ese modo poder diferenciarla de la música pop de la era pre-psicodélica. Sin embargo, para finales de los años 60 el término pareció adquirir un significado mucho más específico; fue entonces cuando se englobaron bajo la etiqueta de «rock progresivo» a toda una serie de grupos y artistas, que si bien eran muy distintos entre sí, coincidían en una sola cosa: todos buscaban expandir los límites y posibilidades de la música rock, tanto a nivel musical, lírico y visual”. (Cortés Stefanoni, 2013, pág. 1)

Luego de esta definición en lo contextual, en cuanto a lo musical Juan Carlos Cortés Stefanoni añade:

“Musicalmente, uno de los rasgos más característicos del progresivo fue la yuxtaposición, dentro de una misma pieza o álbum, de secciones predominantemente acústicas y secciones predominantemente eléctricas, lo cual expresa simbólicamente el conflicto entre “lo pastoral” y “lo industrial”, “lo orgánico” y “lo artificial”, los “valores matriarcales” y los “patriarcales”, “lo femenino-emocional” y “lo masculino-racional”, “lo antiguo” y “lo moderno”, “la fantasía” y “la realidad”, etc. El empleo del mellotrón (para crear densos fondos orquestales o sinfónicos, así como delicadas melodías) en conjunción con las guitarras acústicas y otros instrumentos pre-modernos –como el clavecín, la flauta dulce, el violín, el lute, el cromorno, o el regal–, permitieron crear atmósferas de carácter pastoral, muy ad hoc con el ideal hippie de una sociedad más natural u orgánica. Además, muchas canciones –como “Roundabout” (1971) de Yes o “Firth of Fifth” (1972) de Genesis– evocan en sus letras imágenes de una naturaleza idealizada, que funciona como fuente de revelación mística y metáfora de riqueza espiritual. Muchas letras de rock progresivo están inspiradas en temas propios de la mitología, el misticismo, la fantasía y la ciencia ficción, que funcionan no sólo como símbolos de resistencia y protesta, sino sobre todo como metáforas del mundo

alternativo y la sociedad idealizada que los hippies anhelaban. Estas temáticas están reforzadas por el diseño artístico-visual de los álbumes (portada, interior y contraportada), que es un componente vital de la experiencia estética que el rock progresivo deseaba brindar al escucha” (Cortés Stefanoni, 2013, pág. 3).

Desde esta perspectiva podemos concluir en que El Polen toma del rock, en particular de la psicodelia, la idea de ruptura e innovación radical en lo musical, es decir realiza experimentaciones sonoras, exploraciones rítmicas, de timbres y de atmósferas sonoras, incorporando el ruidismo; toma del rock progresivo la extensa duración de los temas, la tendencia a prescindir de cualquier división formal entre versos y estribillos, la estética de búsqueda de una experimentación, exploración e innovación en lo visual y lo musical, la alternancia en una pieza musical de secciones eléctricas con secciones acústicas, el empleo de instrumentos “clásicos” como el violín y el violoncelo en combinación con guitarras acústicas y otros instrumentos provenientes de tradiciones musicales locales como – mandolina, arpa, charango- con los que crearon atmósferas sonoras de carácter campestre lo cual coincidía con la característica hippie de una comunidad orgánica y natural.

2.4.2. Música andina: Entre la música de coliseo y el latinoamericanismo

Como hemos mencionado anteriormente el universo musical de una persona, como señala Fred Rohner, está constituido no solo por las canciones de moda que van ingresando al universo sonoro de un individuo y que son adoptadas o rechazadas por el sujeto, sino también se debe considerar la variedad de sonidos y repertorio musical a las que está expuesto de manera involuntaria una persona. Es decir, en los sesenta y setenta una persona en Lima, en este caso los hermanos Pereira, podrían haber configurado una imagen de la música andina bajo el referente de dos espacios de práctica: la música de coliseo y la música del movimiento latinoamericanista.

El acercamiento de los hermanos Pereira a la música andina se da a partir de la escucha de discos familiares. Es importante señalar, entonces, que entre las décadas del cincuenta y setenta Lima se convertía en el gran centro musical de la música andina. A partir de esto los centros deportivos, salas de concierto y

principalmente los coliseos lucían llenos de público y músicos inmigrantes del ande.

En cuanto a la música andina de coliseo, desde mediados de la década los cincuenta

“los estilos regionales andinos empezaron a desplazar a las versiones estilizadas de música “inca” que había inventado e impuesto una intelectualidad citadina nacionalista en las décadas anteriores, y a la música criolla. Ancashinos, ayacuchanos, cusqueños, puneños, pero sobre todo huancaínos, lograron establecer enclaves musicales andinos en la otrora Ciudad de los Reyes”. (Mendívil, 2015, pág. 31).

Mendívil revalora la importancia de las asociaciones provinciales, como lo hacen otros investigadores como Turino y Llorens, como forma de reproducción musical, pues “dichas asociaciones funcionaron como redes de apoyo y vías de adaptación de los migrantes en la ciudad capital, al mismo tiempo que les ofrecían espacios idóneos para reproducir la música de sus pueblos”. (Mendívil, 2015, pág. 31).

Así, la “música andina” empezó a establecerse como práctica relocalizada en los barrios periféricos de la ciudad. En la década de los cuarenta y sesenta surgieron diversos artistas y colectivos que comenzaron a difundir la música de sus regiones. Podemos señalar como ejemplo los casos de:

“Miguel Angel Silvia Rubio indio Mayta, que con su conjunto los Wiracochas popularizó la zona de Cajamarca, Jacinto Palacios Zaragoza el trovador Ancashino, Angélica Harada Vasquéz la princesita de Yungay, y Ernesto Sánchez Fajardo el jilguero del Huascarán, hicieron lo propio con el folklore de Ancash; Leonor Chávez Rojas, Flor Pucarina, y Victor Gil Mallma El picaflor de los andes impulsaron el repertorio huanca. El Conjunto Condemayta de Acomayo difundió la música del Cusco y Maria Alvarado Trujillo la pastorita Huaracina popularizaron todo el canto andino en general”. (Tierra de vientos)

Por su parte en el latinoamericanismo circuló un concepto idealizado de música andina, a partir de los primeros años de la década de los sesenta, este concepto se instaló en el imaginario musical latinoamericano y europeo. “Esa supuesta música

andina no ha sido ni andina ni en su práctica ni en su concepción, produciendo incluso la marginalización de los propios sectores indígenas de los imaginarios nacionales y cosmopolitas de lo andino (como señala Turino)". (González, 2017, pág. 72).

Se da una amalgama musical y cultural "entre culturas del norte de Chile y de Argentina, de la mayor parte de Bolivia, Perú y Ecuador y del sur de Colombia, sobre esto; músicos no necesariamente andinos construyeron una música que representó lo andino tanto para el extranjero como para las propias comunidades locales" (González, 2017, pág. 72). Podemos apreciar, entonces, "que la llamada música andina se formó "sobre la base de sucesivas construcciones exógenas que han sustituido a los sujetos y prácticas que pretende representar". (González, 2017, pág. 73).

A fines de los años cincuenta los grupos de Salta logran sentar precedente. Es decir:

"Junto con articular influencias andinas y criollas, conjuntos salteños como Los Chalchalersos (1948) y los Fronterizos (1953) contribuyeron a sistematizar la formación del conjunto folclórico desde comienzos de los años cincuenta: un cuarteto con guitarras y bombo que canta a dos o tres voces. Esta formación es la que servirá para el desarrollo de los conjuntos de música andina tanto argentinos, como chilenos y bolivianos en los años sesenta. A esta conformación guitarra – bombo de estos grupos, se sumarán una quena y charango tal como lo empezaron a hacer en París a comienzos de los años sesenta dos grupos argentinos: Los Incas y Los Calchakis. Luego seguirán dos grupos chilenos en Santiago: Quilapayún e Inti Illimani, para continuar con dos grupos bolivianos en La Paz: Los Jairs y los Chasquis. Por influencia de los grupos salteños, estos conjuntos usarán ponchos". (González, 2017, pág 76).

Juan Pablo González señala que "la tendencia de los grupos andinos en Francia fue grabar diferentes tipos de música latinoamericana, andina o no, con el instrumental básico de quena, charango, guitarra y bombo, con la quena siempre en un lugar protagónico" (González, 2017, pág. 78). En esta música grabada en

París, no existía contenido político “fue la relación directa de la música andina con sujetos marginalizados y con un continente en ebullición, lo que bastó para establecer esa asociación entre quena y revolución que eclosionó en los años setenta”. (González 2017, pág 79).

Esto se puede ejemplificar a partir de la llegada de la agrupación Quilapayún a París a finales de la década de los sesenta:

“A comienzos de los años setenta, la asociación entre flautas andinas y revolución era evidente y fue ampliamente desarrollada a partir de 1973 por Inti Illimani desde su exilio en Roma y por Quilapayún desde su exilio en París. Esta etapa la carrera de ambos grupos se encontraba respaldada por más de una década de música andina argentina en Europa, como he señalado anteriormente y se habían sumado grupos bolivianos como Los Jairas y Savia Andina desde 1969” (González, 2017, pág 82).

En el latinoamericanismo observamos un discurso homogenizador de lo andino. Se construyó una música que lo representó y a partir de esto se otorgó una concepción de lo andino a una construcción musical realizada por músicos no andinos. Es decir, se articulan las grandes narrativas nacionalistas homogeneizadoras que no representan a las poblaciones andinas. Estas grandes narrativas contaban con discursos idealizados, discursos románticos de lo autóctono, que construían un discurso de un ande musical, este discurso en muchos casos se convertía en el oficial. En el caso de El Polen su música no fue expresamente andina en cuanto a su raíz y su forma práctica, ya que su fusión con el rock no fue pensada para un circuito andino sino para un circuito Barranquino y Mirafloresino de Lima; y que la concepción de los miembros del El Polen fue aquella correspondiente a la clase media alta costeña y capitalina.



Fig. 2: En la imagen el grupo El Polen con el típico atuendo del folklore latinoamericano, pero con reformas en lo musical con la inclusión del violín.

Tomado de <https://rockperuanorollos.blogspot.com/2011/12/el-polen-inmortal.html>

CAPÍTULO III: LA FUSIÓN MUSICAL DE EL POLEN: CONSTRUCCIÓN DE LO ANDINO

3.1. Lo andino en el imaginario musical de El Polen

Juan Luis y Raúl Pereira fundaron Los Shains a temprana edad y antes de la grabación de su primer disco ambos se retiraron de la agrupación y formaron Los Drags, esta banda dura hasta 1967 año en que los hermanos Pereira terminaron el colegio. Después de esto estuvieron alejados de la música hasta 1969.

En 1969 surge El Polen,

“el sonido que surgió era muy distinto al rock que practicaba años antes con los Shains y con Los Drags. Tenía mucha influencia hippie y bebía de los ritmos autónomos. Juan Luis escuchaba violines como guitarras con fuzztone. Y logró plasmar ese sonido soñado. Por ese entonces, en su búsqueda de la autenticidad y de sus raíces, como una de las grandes obsesiones de su generación, empezó a escuchar folklore andino” (Torres Retondo, 2009, pág. 218).

Inicialmente el grupo estuvo conformado por Juan Luis Pereira del Mar en guitarra, voz, piano, mandolinas, vientos, Raúl Pereira del Mar en voz principal, mandolina, guitarra, quena, y percusión, Sebastián Montesinos en violoncelo, Fernando Silva en violín y Ernesto Pinto en percusión, en su formación original luego se incorporó Alberto Martínez en guitarra y mandolina.

Un primer punto es que los hermanos Pereira parten de una matriz rockera, es decir, tomaron elementos musicales, en una primera instancia, de Elvis Presley, The Ventures, luego de elementos musicales de grupos de la invasión británica en su fase más experimental y ya en la conformación de su sonido toman las sonoridades de la psicodelia y el rock progresivo.

En 1970 hicieron su primer viaje a Cusco, viaje en el cual experimentaron la vida en comunidad.

“Viajaron por zonas milenarias con ruinas incas fundidas en el paisaje como Machu Picchu, el Urubamba, Pisac, y el Valle Sagrado. La ciudad del Cusco tenía un buen ambiente, centro magnético que atraía hippies y viajeros, era verdaderamente una zona alternativa para tanta gente que viajó por el mundo en aquella época. Compraron quenás e instrumentos tradicionales andinos y se presentaron en bares y auditorios. En total estuvieron tres meses y maduraron su repertorio” (Torres Retondo, 2009, págs. 219-220).

Evidentemente hubo un acercamiento a lo local expresado en una búsqueda de conocer lo andino pero lo andino entendido como lo cusqueño y urbano. Así el discurso que erigen para la validación de su incursión en lo andino, se sustentó en aquellos tres meses que vivieron en la ciudad del Cusco, esto se ve en su propia discografía: en su disco *El Cholo* incluyeron una versión de *Valicha* y en su segundo disco *Fuera de la Ciudad* incluyen una versión de *A las orillas del Vilcanota* ambos temas pertenecientes al repertorio de canciones tradicionales de Cusco.

El porqué de la elección del Cusco como centro local para la construcción y validación de lo andino en el imaginario musical de fusión:

Mendivil sostiene que hubo un cambio de discurso en función a la narrativa, es decir de la narrativa de lo incaico para referirse a toda práctica musical del ande se cambia a una narrativa de música andina, esta narrativa tiene una forma más realista, pero conserva un carácter de tipo romance que no dejaba de lado algunas características del discurso anterior. El autor se refiere que “estas representaciones de lo andino (...) que sus autores concibieron, fueron en función de un cuento de redención del héroe, en el cual la música andina de los Andes devenía en figura victoriosa”. (Mendivil, 2018, pág 234).

A partir de la finalización del discurso de homogenización del término música incaica a cualquier fenómeno musical de los andes peruanos a ser ahora restringido a un periodo determinado de tiempo en el pasado, pero con un cierto grado de romance en su relato como de del héroe triunfante del cuento, un héroe

redimido; El Polen asumió el Cusco como la capital del gran imperio y validó su discurso andino con la visita de tres meses a dicha ciudad.

Esta búsqueda de lo andino se da por los siguientes factores: en un primer lugar la concepción de indigenismo manejado por la dictadura del general Velasco, que parte de discursos paternalistas y con “propuestas reificadoras y redencionistas de lo indígena como parte fundadora de la nación, pero que, por efecto de la historia, estarían en un estado de inferioridad cultural y política, casi pre civilizatoria respecto del componente europeo de esa misma nación peruana” (Sánchez, 2011, pág. 196). El Polen se funda en 1969 y la dictadura de Juan Velasco Alvarado empieza en 1968 es decir ya los programas de Velazco tenían un año de desarrollados.

Un siguiente factor fue el hipismo como movimiento contracultural, que además de oponerse a las estructuras sociales, económicas y políticas del momento, buscaba también “hacer frente a las estructuras políticas, económicas y sociales, crear un movimiento anti-convencionalista, que implicaba e impulsaba una ruptura e innovación radicales en el arte, la ciencia, la espiritualidad o la filosofía” (Mora, 2018, pág. 113). Este movimiento además llevó “a una revalorización del mundo comunitario y mágico del nativo americano”. (González 2012, pág. 86)

El Polen, heredero de la cultura hippie Californiana, al adoptar ese espíritu de comunidad, de colectivismo, encuentra en lo andino un hipismo esencial, una forma de apropiación y resignificación del hipismo. Ante la carencia de conocimiento sobre el contexto original en el que desarrolla este movimiento, se generó una reinterpretación y adecuación al entorno nacional en que lo andino constituía una parte importante.

Destacamos que este interés de unir discursos globales, en este caso el rock, con prácticas locales o música andina, no solo fue de interés de los hermanos Pereira sino que también hubieron grupos con intereses similares que fueron concretizados de distintas maneras, podemos señalar el caso de grupos como El Ayllu, El Álamo los cuales a diferencia de El Polen no tuvieron una discografía significativa ni

presentaciones continuas aunque dan referencia de la preocupación de un buen porcentaje de la juventud rockera.

En conclusión, a partir de la reinterpretación del hipismo, existió en El Polen una invocación al pasado remoto y la banda encontró en lo andino un hipismo esencial, una forma de apropiación y resignificación. Alimentado por el discurso en la concepción del indigenismo de Velasco que parte de discursos paternalistas.

Entonces este discurso del movimiento hippie encausado a la realidad peruana a partir del mirar hacia adentro y viendo en lo andino el factor fundamental para la reinterpretación fue un discurso que partía de una idealización, de un relato que buscaba ensalzar la “cultura andina” y al “poblador andino” como parte de la nación peruana desde una construcción mitológica y nostálgica de un pasado idealizado.

Esta visión de un pasado idealizado se alimenta de las medidas de la dictadura del general Velasco; revalidación de la cultura popular, el Perú encausado hacia un socialismo surgido de su propia realidad económica y social, el quechua como idioma oficial del Perú y a su vez el cambio de paradigma, respecto a la formación de un nuevo concepto: la música andina. Se da entonces a partir de este nuevo concepto un nuevo tipo de narrativa para hablar sobre la música andina y describirla; una narrativa en donde la música andina no es la figura derrotada, secundaria, sino se le da un carácter triunfante. La suma de los factores anteriormente señalados causa la visión de lo andino en el imaginario musical de El Polen: idealizado, romántico, mitológico y nostálgico.

3.2. La raíz andina en la concreción musical de fusión

Juan Pablo Gonzáles señala que la fusión o:

“integración de bienes culturales en América es un fenómeno que se observa desde su descubrimiento. Encontramos procesos de fusión, pero por su lejanía en el tiempo, tango, bolero, o por producirse entre áreas culturales latinoamericanas, nueva canción, resultan menos evidentes que aquellos procesos más recientes que

fusionan la música folklórica y popular latinoamericana con el jazz y el rock". (González, 1986, pág. 66).

Lo que Juan Pablo Gonzáles señala como recientes se remonta a finales de 1960, En Latinoamérica existieron varios intentos de bandas musicales por fusionar el rock con la idea de música andina que cada una de ellas construía. Las más representativas son: Los Jaivas en Chile, Arco Iris en Argentina, Wayra en Bolivia y El Polen en Perú. Partiendo de una matriz rockera todas estas bandas emergieron en mayor o menor medida de las manifestaciones sesentera como la psicoledia, el hipismo, el rock progresivo y el llamado folklore andino bajo su concepción contextual.

Al centrarnos en el caso peruano, cómo la percepción de lo andino de El Polen se tangibiliza en sus creaciones musicales, elección de repertorio, de géneros y en su instrumentación.

3.2.1. Elección de ritmos y géneros musicales para el repertorio

El primer disco de El Polen se tituló "El Cholo", fue grabado en el año 1972. Esta producción fue la musicalización de la película El Cholo, dirigida por Bernardo Batieviski e inspirada en la vida del futbolista Hugo "El Cholo" Sotil. Este disco estuvo conformado por siete temas, de los cuales el tema Cholito Pantalón Blanco fue solicitado por el director de la película, las demás canciones formaban parte del repertorio de El Polen de la época.

Juan Luis Pereira grabó los instrumentos: guitarra, piano, violín, mandolina voz y coros, Raúl Pereira se encargó de la mandolina, guitarra, quena y percusión, Juan Sebastián Montesino del violonchelo, Ernesto Pinto del bongo, el bombo, Fernando Silva del violín y Alberto Martínez de la guitarra, mandolina y voz.

El primer tema La Flor (El Polen, 2020a) de 11:30 minutos de duración, rompe con la forma estribillo coro de una banda de rock tradicional, rompe también con el

promedio de duración dentro de las canciones del rock peruano que se practicaba en ese momento. Con un comienzo acústico de guitarra, mandolina y bongó como base rítmica, se expone un solo de guitarra acústica con reminiscencias al blues y bends propios del rock para luego sumarse el violín, que marca la melodía junto en textura en unísono con la quena y violonchelo. Aparece también la mandolina como solista interpretada de una forma cercana al rock blues. En el minuto 7:04 hay una variación en la guitarra que marca la armonía y otra guitarra que solea. En el minuto 8:10 la guitarra empieza a reproducir motivos característicos de la guitarra andina y aparece el canto de Juan Luis en idioma quechua acompañado de una guitarra rítmica, una guitarra solista, mandolina y una quena. Conforme pasan los minutos se suman el violín, violonchelo y en el minuto 10:30 vuelve a la forma inicial.

El segundo tema llamado Cholito Pantalón Blanco (El Polen, 2020b) es una marinera de Marina Quipuzco, versionada con guitarra, mandolina, órgano, piano, violín, violonchelo, bongó, pandereta y tarola, además de las voces de los hermanos Pereira. El tema está en 6/8, presenta la forma de una marinera tradicional, pero con una transformación en el aspecto tímbrico con la inclusión de instrumentos como la mandolina, violín e instrumentos de percusión que tradicionalmente no se usan en una marinera.

El tercer tema Paisajes de Quenas (El Polen, 2020c) es un ensamble de quenas con la participación del quenista ayacuchano por entonces reconocido de Alejandro Vivanco, en la contraportada del disco se indica que es un tema tradicional.

El cuarto tema Valicha (El Polen, 2020d), del cuzqueño Miguel Ángel Hurtado Delgado en versión instrumental con guitarras, violines, quenas y bombo. En el minuto 2:12 produce un cambio rítmico con el añadir del bongó. Existe un interludio donde el tema modula, después de esta modulación las mandolinas hacen la melodía y continúa una respuesta con las quenas para luego en el minuto 3:40 quedar las percusiones solas, bongó y bombo. Posteriormente se suman las quenas haciendo melodía. El tema regresa a la tonalidad inicial y al sumarse los demás instrumentos se da un contrapunto de quenas, violines, mandolinas, termina en una sección tradicionalmente llamada fuga.

Sittig Dreaming (El Polen, 2020e): Tema de 6 minutos cantado en inglés. Canción con elementos de folk americano, con influencias de The Beatles con experimentaciones sonoras, exploraciones rítmicas, de timbres y de atmósferas sonoras, incorporando ruidos.

Tondero (El Polen, 2020f): Tema de 7:14 minutos de duración, autoría de Alberto Martínez, guitarrista de la banda, es la primera canción del disco donde se emplea una batería. Está cantada en inglés. Cuenta con una introducción en ritmo de festejo. Se convierte después en rock psicodélico con elementos latinos y con influencia del rock progresivo de los setenta. Estos dos ritmos se van turnando a lo largo de la canción. Está en un compás de 6/8 en la parte con aires de festejo y en 4/4 en los patrones rítmicos del rock psicodélico.

Secuencias de organillo y poliphon (El Polen, 2020g): Tema de 1:25 minutos, es un contrapunto de sonidos de un poliphon, instrumento musical del siglo XIX, y un organillo.

El segundo disco de El Polen se llamó Fuera de la Ciudad grabado en el año 1973. Juan Luis Pereira grabó la guitarra, voz, flauta, mandolina, arpa y campana, Raúl Pereira se encargó de la guitarra rítmica, mandolina, voz y quena, Fernando Silva grabó Violín y cascabeles, Julio Vásquez se encargó Mandolina y Alex Abad grabó batería, el bombo y bongó.

El primer tema Concordancia (El Polen, 2021a) de 7:36 minutos de duración, es una obra cuya indicación es folk cósmico con cierto aire de huayno con una letra bucólica, “Cuando la luna redonda está y se ilumina la oscuridad, vienen de lejos a su lugar, duendes y magos a concordar...”. Termina con una sección conocida como fuga de huayno, en esta sección la letra dice: “Que me crezcan alas, que me hablen los magos, quiero estar presente, cuando lleguen ellos”.

El segundo tema llamado Mi cueva (El Polen, 2021b), es una canción compuesta por Juan Luis Pereira. Tema denominado folk psicodelia con elementos del rock progresivo de finales de los sesenta, presenta temática cósmica y de conocimiento

espiritual: “Atreviéndome a abrir mi cueva hasta ayer cerrada y en tinieblas llegó el momento de desengañarnos, ahora el tiempo aviva nuestra fuerza...”. Tema también con aire del género musical huayno.

A las orillas del Vilcanota (El Polen, 2021c): Tema tradicional cusqueño realizado en una versión muy fiel a un huayno local. No presenta mayores variaciones en la forma mientras que la instrumentación es de quenás, mandolinas, guitarras, violín y las voces de los hermanos Pereira.

Hijo del Sol: Tema (El Polen, 2021d) de 13:50 minutos de duración. Es una suite de 4 partes. Una primera parte presenta un ritmo de pasacalle donde cantan un coro acompañado de bombos, arpa, quenás, violines. La letra tiene cierta evocación de temática hippie, pero con una resignificación local: “Al fondo de una quebrada vivía el alma del hijo del sol, cantaba sus penas, ahogaba sus gritos y nadie velaban por él, el viento traía el murmullo de voces de gentes que hablaban de él, cuando subió a su montaña, el padre Sol le explicó, que su madre era la tierra, y la tierra era de dios”. Segunda parte instrumental a partir del minuto 4:42 y con un acelerato en el tempo que en el minuto 5:32 se convierte en huayno con las quenás y violines marcando la melodía. La tercera parte empieza en el minuto 7:32 cuando los instrumentos de percusión, bongo y cascabeles, quedan sonando sin acompañamiento armónico y se van sumando quenás en contrapunto, para retornar en el minuto 8:54 al tema original con el coro. Concluye con una sección de fuga de huayno

La Puna (El Polen 2021e): Tema de Juan Luis y Raúl Pereira. Pieza instrumental en ensamble de quena y bombo. Inicia y concluye con sonidos del correr de viento que propone un paraje de la puna serrana.

Podemos apreciar que hay un cambio de sonoridad en los discos. La primera producción, El Cholo, posee un estilo compositivo en donde el rock, representado por la psicodelia y el progresivo, y lo andino, son formas claramente identificables y distinguibles. Es decir, son canciones de una matriz folk rock con timbres de elementos andinos y lo andino se representa con una característica ejecución de guitarra, bordoneos, elementos tímbricos como la elección de instrumentos,

queñas, mandolinas, arpa, violín, pero son elementos que no se hibridan, sino que se presentan a lo largo de las canciones como dos formas distintas. Encontramos experimentaciones sonoras, exploraciones rítmicas, de timbres y de atmósferas sonoras y una tendencia a prescindir de cualquier división formal entre versos y estribillos en canciones como La Flor, Sittig Dreaming, Tondero y en el interludio de Valicha, que hace que no sea una versión fiel a lo tradicional. Hallamos instrumentos característicos de la música andina como las queñas, zampoñas y del Cusco en particular el uso de lo andino de la mandolina y el violín.

En el segundo disco es más complejo a nivel estético discernir lo rockero de lo andino; los temas son una amalgama difícil de separar. Canciones como Concordancia, Mi cueva, cuentan con sonoridades características del huayno en su parte rockera y terminan casi siempre en fuga de huayno, ya no hay espacio para la experimentación. La versión de A las orillas del Vilcanota es tocada de forma tradicional sin ningún tipo de cambio en la forma. La fuga de huayno es tocada de forma similar en este tema como en Concordancia, Hijo del Sol, Mi Cueva. Encontramos también instrumentos clásicos de la música del Cusco, como las mandolinas, el arpa y el violín.

Las líricas en ambos discos evocan temas bucólicos, cósmicos, letras surrealistas propias del hipismo y de experimentaciones con alucinógenos. Encontramos instrumentos representativos de la música cusqueña como toques de mandolina, de violines, de arpa, así como dos canciones de la tradición Cusqueña: Valicha y A las Orillas de Vilcanota esto se puede explicar a partir de su viaje al Cusco en 1970. Es decir, a partir de la experiencia de tres meses sustentaron la validación a su discurso de lo andino y se homogenizó, a partir de ello, a la música cusqueña como la música andina. Esto último tomando la influencia del latinoamericanismo en donde, como indica Juan Pablo González “Esa supuesta música andina no ha sido ni andina ni en su práctica ni en su concepción” (González 2017, pág 72). A partir de esto los “músicos no necesariamente andinos construyeron una música que representó lo andino tanto para el extranjero como para las propias comunidades locales” (González 2017, pág 73).

Como señalamos anteriormente estas narrativas nacionalistas homogeneizadoras, no representan a las poblaciones que pretenden representar; los discursos son discursos romantizados e idealizados. En el caso de El Polen, es interesante señalar que la música no fue expresamente andina en cuanto a su raíz y su práctica, sino que, pensada o imaginada para su fusión con el rock, no fue pensada para un circuito andino sino para un contexto Barranquino y Mirafloresino; y que la concepción de los miembros del El Polen fue aquella correspondiente a la clase media alta limeña.

3.2.2. Re-formas y transformaciones musicales

Los elementos musicales de la fusión son la concreción del contexto antes explicado. Se mostrará como la concepción de lo andino se expresa en el imaginario musical de El Polen.

Conocer las variaciones conscientes, por parte de los miembros del grupo a partir del elemento forma. Entendiendo forma como la organización de las ideas y estructuras musicales en un todo integral. Las formas musicales son los modelos reconocibles de organización y estructura musical, con características relativamente establecidas en cuanto a sus elementos musicales: ritmo, melodía y armonía. En donde se puede apreciar los conceptos musicales como frase, oración, binaria – ternaria, sección, introducción, desarrollo, tema, coda, y género musical. Queremos apreciar las variaciones, transformaciones, reformas del elemento forma.

Un primer aspecto a tomar en cuenta es la pérdida de la libertad en la métrica que tiene la música andina. Esta no está siempre en un compás de 4/4 sino que hay frases en 5 tiempos, se pasa de 2 tiempos, a 3 tiempos de una manera muy natural porque la melodía no tiene un parámetro. A nivel rítmico, en la música andina, “aparecen melodías con número impar de impulsos, lo que indica una notación en 1/4 o sin compás determinado, pues la música andina no presenta un tiempo fuerte seguido por uno, dos o tres tiempos débiles como la occidental” (Ferrier, 2010, pág 22). En el rock las melodías están más parametradas, la mayoría de

canciones están en un compás de 4/4. Los músicos de El Polen no son músicos andinos sino toman lo que les suena más familiar, más estándar a su tradición que proviene del rock y convierten patrones rítmicos y melódicos para que sean más afines a ellos y lo incorporan a su musicalidad, a su matriz rockera. Esto lo podemos apreciar con mayor claridad en sus temas propios. En las versiones realizadas del folklore cusqueño, Valicha y A las orillas del Vilcanota la libertad en la métrica es respetada, aunque los arreglos que se le agregan si están enmarcados en una lógica rockera, respetando el compás de 4/4 típico del rock.

Un segundo aspecto es la fusión a partir del elemento tímbrico como factor primordial, principalmente en el disco Cholo. Esto se puede apreciar de una forma clara, en canciones como Sitting Dreamer y La flor, temas de folk americano con sonoridades de vientos andinos, es decir si se puede hablar de fusión sería a partir del elemento tímbrico, a partir de sonoridades de elementos vernaculares como la quena, zampoña, etc.

En el segundo disco Fuera de la Ciudad encontramos una fusión en cuanto al elemento forma y tomando características de géneros como el huayno. El tema Concordancia es un ejemplo de eso. Como habíamos señalado anteriormente se da una lógica rockera del compás de 4/4, incluido la fuga de huayno, es decir, llevando el género andino escogido en esta canción, el huayno, a su matriz de origen que es el rock. No hay una libertad métrica en la melodía, sino que se enmarca en la lógica rockera del compás de 4/4.

Podemos señalar como reformas el uso de instrumentos como el violonchelo con el cual se realizan acompañamientos de la melodía al unísono, melodía tocada por dos o más instrumentos a la misma altura, que en el ámbito tradicional no suceden. Generalmente esas melodías que acompañan a la voz, son realizadas por las quenenas. En el caso de El Polen, en especial en los temas propios, la melodía principal es hecha por el violoncelo y el violín. En algunos casos las quenenas hacen arreglos o melodías de apoyo.

Para enfatizar la base rítmica se usan el bongo, panderetas, batería instrumentos no convencionales en la música andina. Estos instrumentos de percusión

provenientes, en su uso, de la tradición folk rock hippie americana al ser tocados a partir de la musicalidad y matriz rockera restan la libertad métrica de la música andina como ya señalamos anteriormente.

3.2.3. Sonidos e instrumentos: usos y exploraciones

La grabación de ambos discos fue realizada por el sello El Virrey con equipos profesionales que proporcionaba el sello. El proceso de grabación se realizó en vivo para tener un sonido más orgánico y al ser El Polen un grupo no masivo, la disquera no invirtió una gran suma de dinero en la producción, por esta razón se realizaron dos tomas por cada canción ya que no se contaba con mucho tiempo para grabar.

A partir de lo anterior podemos señalar que se da una diferenciación en cuanto al sonido a causa del proceso de la grabación, mezcla y masterización es decir, el desarrollo en la producción en cuanto a diferenciar cada instrumento a partir de la ecualización, al ser grabado cada instrumento por pistas individuales.

En el viaje a Cusco, como indica Juan Luis Pereira, fue especialmente para aprender a ejecutar la quena, la mandolina y el arpa y querían “vivir la leyenda inca”, estuvieron presentes en fiestas tradicionales y patronales, cuando regresaron ya conocían varios huaynos. A partir de esto, quisieron tomar las características sonoras de los instrumentos, las líneas melódicas, los melismas, y otras inflexiones vocales que hacen el sonido característico del contexto en el que se hace la fusión, es decir le da una característica única a partir de su musicalidad rockera. Esta musicalidad rockera también se aprecia en bases rítmicas y en la armonía.

Paralelamente, emplearon instrumentos no convencionales de la tradición andina como el violoncelo, bongó y pandereta. Y emplearon instrumentos como el violín haciendo contrapunto con la melodía principal, elementos que en la música andina no son comunes. El violoncelo asumiendo la melodía principal y dándole una funcionalidad a la quena no característica de la música andina como la de hacer

melodías de contrapunto a la melodía principal o ejecutando elementos no motivicos.

No obstante, esta búsqueda de lo andino, la banda deja de lado el sonido característico de otros instrumentos que no están en la afinación estándar de 440 Hz como el pinkullo, el clarín de Cajamarca, que no se pueden standarizar con los otros instrumentos del rock como son la guitarra, el teclado y el bajo.

En la elaboración de su música, El Polen toma los siguientes elementos: Del rock progresivo toma la tendencia a prescindir de cualquier división formal entre versos y estribillos, se da “una estética que busca una mayor ambición y complejidad en lo musical, lo temático y lo visual” (Cortés Stefanoni, 2013, pág 1). En lo musical sus características eran:

“la duración de las canciones, la yuxtaposición, dentro de una misma pieza o álbum, de secciones predominantemente acústicas y secciones predominantemente eléctricas, lo cual expresa simbólicamente el conflicto entre “lo pastoral” y “lo industrial”, “lo orgánico” y “lo artificial”, los “valores matriarcales” y los “patriarcales”, “lo femenino-emocional” y “lo masculino-racional”, “lo antiguo” y “lo moderno”, “la fantasía” y “la realidad”. (Cortés Stefanoni, 2013, pág. 3)

Del hippismo concretizado musicalmente en la psicodelia, se tomaron elementos como la libertad en el aspecto compositivo a partir de la improvisación, el uso experimental de collage sonoros y el uso del ruidismo. En estas improvisaciones se combinaban instrumentos característicos del ande con instrumentos provenientes del rock; además se adecuaban las características musicales de los conceptos de la “música andina”, que ellos habían conocido en su viaje a Cusco a su matriz rockera.

Todo esto junto con el consumo de alucinógenos que profundizaba y aumentaba la capacidad creadora, la exploración y la experimentación en lo musical. A partir de esta experiencia sensorial sumado a los factores de innovación en lo musical del rock progresivo hizo que El Polen produjera una música única.

Lo anteriormente expuesto lo podemos apreciar en los temas La Flor, Tondero, Secuencias de organillos y poliphon del primer disco El Cholo y Concordancia, Mi Cueva, El hijo del Sol del segundo disco Fuera de la ciudad.

Entonces porque un grupo cosmopolita grupo musical cosmopolita perteneciente a una élite cultural de la sociedad limeña, construyó un concepto de lo andino para su imaginario musical de “fusión” en Lima de la década de 1970 señalamos varias razones: En primer lugar por el movimiento indigenista que cumplió una doble labor como señala José Ignacio López “ 1) reivindicación de las culturas indígenas en la conformación de la nación y 2) reconstrucción mitológico – nostálgico de un pasado pre colonial , ha logrado llamar la atención en el desarrollo de una música peruana , principalmente andina e indígenas” (López, 2019, pág. 41). Los diversos discursos del indigenismo desarrollados en las primeras décadas del siglo XX afectaron la concepción de los músicos populares, en este caso los miembros de El Polen a partir, como señala López, en la búsqueda de un idealismo identitario”. Esto se vio reflejado y revitalizado por “los discursos de fusión musical que buscan en su mayoría, identificarse con un discurso mitológico nacional en base a estereotipos culturales y simbólicos publicitarios de nación desarrollados en diferentes momentos de nuestra historia” (López, 2019, pág. 42).

En segundo lugar, cual fue el discurso indigenista en los años en que se desarrollaba El Polen: fue la concepción que manejaba la dictadura de Velasco Alvarado que partía de discursos paternalistas y con “propuestas reificadoras y redencionistas de los indígenas como parte fundadora de la nación, pero que, por efecto de la historia, estarían en un estado de inferioridad cultural y política, casi pre civilizatoria respecto del componente europeo de esa misma nación peruana”. (Sánchez, 2011, pág. 196).

En tercer lugar, existió un cambio de enfoque en el cual ya no se hablaba de música incaica para referirse a la música hecha en el ande sino que se hablaba de música andina pero con formas discursivas de redención del héroe, en el cual la música andina de los Andes devenía en figura victoriosa. Y en cuarto lugar es la práctica del hipismo de los miembros del Polen, el hipismo californiano llevó a una valoración de la vida en comunidad, de la vida tribal del nativo americano; esto hizo

que El Polen adecue y reinterprete este discurso a la realidad peruana, viendo en lo andino el factor perfecto para esta resignificación.

Lo anteriormente explicado nos conlleva a señalar cuál era el concepto de lo andino de El Polen para su imaginario musical de fusión. Partimos de la definición de Cook de imaginario musical haciendo alusión a cómo imagina las personas la música en una cultura determinada:

” El modo en que pensamos en la música también afecta al modo en que hacemos música, por lo que el proceso pasar a ser circular. Es así como la asociación entre las construcciones estilísticas y las prácticas, va a condicionar las nuevas composiciones, las cuales, con el paso de los años se institucionalizarán en conocimiento musical”. (Cook citado por Borges, 1997, pág. 225).

A partir de ello señalamos que “el principal elemento que proporciona categoría a la música lo constituye las prácticas sociales: determinado tipo de música se emplea en determinada práctica social”. (Borges, 1997, pág. 225). Es decir, la interacción social constituye la principal forma de creación de hábitos. Estos hábitos, hablando de lo musical, no solo se ve reflejados en la forma de componer sino en la forma de cómo escuchan la música y cómo se comportan ante ella personas de una cultura determinada.

El Polen construyó un concepto de lo andino, para su imaginario musical de “fusión” en Lima de la década de 1970, este fue una visión idealizada y romantizada de la música andina. Al adoptar la música andina como contraparte a su matriz rockera se buscó un idealismo identitario, es decir, se tomó lo andino para la construcción de un discurso idealizado a partir de estereotipos culturales provenientes de rockeros mirafloresinos de la clase media alta peruana que tocaban mayormente en un circuito Mirafloresino, Barranquino y universitario. Se realizó una reconstrucción mitológica – nostálgica de un pasado pre colonial ,como sostiene José Ignacio López.

Al explicar cómo esta percepción de lo andino en el imaginario musical de El Polen se expresa en la elección de géneros, ritmos, formas musicales, en lo instrumental,

en la performance, es decir cómo se expresa en la recreación musical; cómo se concretiza a través de formas musicales. Encontramos un discurso de homogenización en el cual la música cusqueña sirve como ejemplo para toda la música andina es por eso que el viaje que hicieron al Cusco por un lapso de tres meses (para investigar “la música andina”) sirve como validación a su construcción del concepto de lo andino para su imaginario musical de “fusión”.

Por esta razón musicalmente encontramos instrumentos representativos de la música Cusqueña como las mandolinas, los violines, el arpa, así como dos versiones del folklore Cusqueño: Valicha y A las Orillas de Vilcanota. Podemos apreciar en este discurso homogeneizador la influencia del latinoamericanismo, en donde vemos similares características. En donde “esta supuesta música andina no ha sido ni andina ni en su práctica ni en su concepción, produciendo incluso la marginalización de los propios sectores indígenas de los imaginarios nacionales y cosmopolitas de lo andino (González, 2017, pág. 72) y en que la llamada música andina “se formó sobre la base de sucesivas construcciones exógenas que han sustituido a los sujetos y prácticas que pretende representar” (González, 2017, pág. 73). Es decir, se articulan las grandes narrativas nacionalistas homogeneizadoras que no representan a las poblaciones que pretenden representar, estas grandes narrativas nacionalista homogeneizadoras tenían un discurso idealizado, romántico del pasado y presente autóctono y a partir de ello construían una idea de una cultura musical andina.

Conclusiones

Al respondernos la pregunta ¿por qué un grupo musical cosmopolita construyó un concepto de lo andino para su imaginario musical de “fusión”?

La práctica del hipismo en los miembros de El Polen, los llevó a una valoración de la vida en comunidad y del modelo tribal del nativo americano, esto hizo que adecúen y reinterpreten este discurso a la realidad peruana, viendo en lo andino el factor perfecto para esta resignificación.

El discurso del indigenismo en el Gobierno Revolucionario de la Fuerza armada cumplió un doble rol. 1) la reivindicación de culturas indígenas en la conformación de la nación, y 2) la reconstrucción mitológico – nostálgica de un pasado pre-colonial. Este discurso llamó la atención de los miembros de El Polen y reforzó la idealización de lo andino como búsqueda identitaria, asumiendo sus integrantes el uso de estereotipos culturales a partir de una reconstrucción idealizada y romantizada de lo andino.

Para validar su discurso “andino”, El Polen asumió su visita al Cusco, ciudad vista como la “capital del gran imperio incaico”, como su espacio de contacto con la música andina, visita que duró tres meses. En los discos analizados existen dos canciones pertenecientes al folklore cusqueño: Valicha y A las orillas del Vilcanota, además de incluir en la instrumentación: mandolinas, arpa, violín y rondín, como instrumentos característicos de la música cusqueña. Así, en su imaginario musical de “fusión”, la banda El Polen construye la representación de una “música andina” a partir de su contacto simbólico con la música cusqueña.

El sonido de El Polen se funda a partir de una matriz rockera que toma características sonoras de la psicodelia, género que impulsaba una ruptura e innovación radicales en lo musical, experimentaciones sonoras, exploraciones rítmicas, de timbres y de atmósferas sonoras, incorporando el ruidismo. Toma del rock progresivo la duración de los temas, la tendencia a prescindir de cualquier división formal entre versos y estribillos, la búsqueda de innovación,

experimentación, exploración sonora. Lo musical andino que se concretiza, a partir en los tres meses de investigación en el Cusco, en la elección de dos covers Valicha en el disco El Cholo y A las orillas del Vilcanota en el disco Fuera de la Ciudad y en la elección de los de los instrumentos andinos característicos de Cusco (violín, arpa, mandolina, rondín). El consumo de alucinógenos también aportó en el sonido a través de la búsqueda de conexión con el universo, el conocimiento personal y comunal, experimentaciones en la forma de las canciones a partir de la perturbación de los sentidos, líricas abstractas y dar rienda suelta a la creatividad eliminando cohibiciones.



Bibliografía

- Alfaro, S. (2015). La música andina como mercado de consumo. En *Música Popular y sociedad en el Perú contemporáneo* (pág. 132). Lima: Instituto de Etnomusicología.
- Beat, S. (2012). *Días Felices*. Lima: Contracultura.
- Borges, E. (1997). Imaginario Colectivo Musical. Convenciones en el proceso de interpretación del sentido de la música. *Revista de Comunicación y nuevas tecnologías*, 210-231.
- Buckely, D., & Shepherd, J. (2003). Drugs and Addiction. En J. SHEPHERD, *CONTINUUM Encyclopedia of Popular Music of the World*. Londres: Continuum.
- BUCKLEY, D., & SHEPHERD, J. (2003). Drugs and Addiction. En J. SHEPHERD, *CONTINUUM Encyclopedia of Popular Music of the World*. Londres: Continuum.
- Cornejo, C. (s.f.). *youtube*. Obtenido de youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=Cm-YsEVRrAE&t=53s>
- Cornejo, P. (2002). *Alta Tensión: Los cortocircuitos del rock peruano*. Lima: Emedece.
- Cornejo, P. (2018). *Alta Tensión*. Lima: Contracultura.
- Cornejo, P. (2018). *Enciclopedia del Rock Peruano Volumen I*. Lima: Contracultura.
- Cortés Stefanoni, J. C. (2013). El rock progresivo y la contracultura. *Analéctica*, 1-8.
- Echevarría, I. (2012). Apuntes sobre la elite cultural y la crítica. *Revista UDP 09*, 148 - 151.
- Feldman, H. (2009). *ritmos negros del Perú : reconstruyendo la herencia musical africana* . Lima: IEP.
- García Canclini, N. (2003). *Revista Transcultural de Música*. Obtenido de <https://www.sibetrans.com/trans/articulo/209/noticias-recientes-sobre-la-hibridacion>
- González, J. P. (1986). Hacia el Estudio Musicológico de la Música Popular Latinoamericana. *Revista Musical Chilena*, 59-84.
- González, J. P. (2012). Vanguardia primitiva en el rock chileno de los años setenta. *Música Popular em Revista*, 75-92.
- González, J. P. (2017). *Des/encuentro en la música popular chilena 1970- 1990*. Santiago de Chile: Universidad Alberto Hurtado.
- Heatley, M. (2007). *Rock y pop la historia completa*. Barcelona: Manontropo.
- López, J. (2019). *La Guardia nueva: visiones sobre la música electrónica en el Perú*. Lima: Instituto de Etnomusicología.
- Matos Mar, J. (1984). *Desborde Popular y crisis del Estado*. Lima: IEP.
- Mego, A. (Dirección). (2015). *Posesiva de mi* [Película].
- Menanteau, A. (1 de Agosto de 2006). *Jazz y Cultura*. Obtenido de <https://jazzycultura.wordpress.com/2006/08/01/hacia-una-redefinicion-del-termino-fusion-por-alvaro-menanteau/>
- Mendivil, J. (2015). Lima es muchas Limas. Primeras reflexiones para una cartografía musical de Lima a principios del siglo XXI. En *Música Popular y sociedad en el Perú contemporáneo*. Lima: Instituto de Etnomusicología.
- Mendivil, J. (2018). *Cuentos Fabulosos*. Lima: Instituto de Etnomusicología PUCP.
- Norberto, C. (2014). *Vendiendo Inglaterra por una libra: Un ahistoria social del rock progresivo*. Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones.
- Olazo, J. (2003). *Mistura: Jazz con sabor peruano*. Lima: Cocodrilo Verde.
- Rabines, P. P. (2012). *“Patria y goce”: una aproximación a la producción*. Lima.
- Riego, B. (2001). *La construcción social de la realidad a través de la fotografía y el grabado informativo en la España del siglo XXI*. Madrid: Servicios de Publicaciones de la Ciudad de Cantabria.

- Rohner, F. (2018). *La Guardia Vieja. El vals criollo y la formación de la ciudadanía en las clases populares*. Lima: Instituto de Musicología PUCP.
- Rozas, E. (2007). *Fusión Banda Sonora del Perú*. Lima: Instituto de Etnomusicología.
- Sánchez, J. M. (2011). INDIGENISMO BIFRONTE EN EL GOBIERNO PERUANO. En L. Girador, & J. M. Sánchez, *LA AMBIVALENTE HISTORIA DEL INDIGENISMO*. Lima: Institutos de Estudios Peruanos.
- Torres Retondo, C. (2009). *Demoler Un viaje por la primera escena del rock en el Perú 1957 - 1975*. Lima: Revuelta Editores.
- Torres, C. (2018). *Demoler El Rock en el Perú 1965-1975*. Lima: Planeta.

:

